العدد الثامن
السنة الحادية عشرة
آب ١٩٨٥

الطليعة الأدبية

مجلة تعنى بأدب الشباب تصدرها وزارة الثقافة والاعلام - دائرة الشؤون الثقافية والنشر

في هذا العدد

رئيس التحرير
خضير عبد الامير
سكرتير التحرير
ميسلون هـ

دار الحرية للطباعة . بغداد

■ في ضوء الحلقة الدراسية للنقد والبلاغة ■

ثقافتان

هي ثقافة تتأجج وتشع ثم تسطع عالية انوارها عبر حقب زمنية تقادمت عليها الايام والأحداث والخطوب وحاولت ان تطمس اوارها وتسلب منها روح المواصلة والمجد والاصالة ولكنها تواصلت رغم المحن مع العصور وبقيت لانها تحمل في روحها صدق الكلمة ومعنى التطاول واصالة الحرف العربي وقيمته العليا في المعنى والمبنى على السواء. وتلك هي ثقافة الامة ومنبع هديها منذ نشأة الحرف الاول وحتى افانين البلاغة وقوة النقد في معرفة بواطن ومقاييس دوره وحجته بعد مرحلة الابداع.

وتلك هي ثقافة اولى طرحها الاقدمون والمفكرون من الاساتذة العلماء الاعلام الذين قدموا نهجهم القويم لاجيال تحاول ان تمتح من منبعهم الصافي في بلاغة عفوية ومدروسة في المعنى والاسلوب لكي يكون الدمج بينهما مرشداً للناقد ومثلما يكون للاديب المعبر عن حقيقية العلاقة بينهما وكما عبر احد الاساتذة الاجلاء في تصوره لعملية النقد والبلاغة. ولم يكتف الاقدمون بفنون البلاغة ولابتصور لعملية النقد المنصبة على معنى الصورة نفسها او على شكلها العام. وانما حاولوا التوصل الى تقديم عدة اساليب في فنون ادبية متعددة قوامها الكلمة وما تحتويه من تصور وهو ما عبر عنه الدكتور محمد حسين الصغير حينما اشار الى اراء، قدامه بن جعفر، ابي هلال العسكري، وعبد القاهر الجرجاني، والجاحظ، وابن الاثير، وهم جميعهم من قدماء البلاغيين عن الصورة المعبرة والتي تدخل في تركيب الشكل والمضمون في العمل الادبي حالياً وفي البلاغة كوسيلة من وسائله سابقاً حقا.

- تتحدد ثقافة ثانية اصلها راسخ مع الاولى وفرعها يتوصل الى وسائل معبرة ذات ا، عاطفي مع ثقافة العصر والتي هي وليدة ذلك الماضي بالانتماء الى المادة الاساليب الواحدة والى الاشارة الى تلك المعرفة القديمة المتمثلة

بالايحاءات وبالصور لكي تكتمل لوحة واحدة متمثلة بالماضي الثقافي المجيد المعبر عن حاجات الامة بلسانها الفصيح والى رموز هذا العصر وما ادخلته الاساليب المستحدثة من تصورات لها ما يبرر وجودها تعبيراً عن حاجات يومية ذات منطلق ادبي وبلاغي ونقدي بصورة عامة. وحينما نعني بهذه الحاجات فاننا نتوصل الى معرفة اساليب انتهجت من مواقع سهلة احياناً وكانت ندوة النقد والبلاغة رأياً ينطرح وفق تصورات عديدة لمفهوم العصر الذي يأخذ بالتصور السهل احياناً. ولكي تكون الاساليب متقنة وتدخل في رؤية الكتابة الآن دون اغفال اساليب الاقدمين، والاطلاع عليها او دون الابتعاد عن حركة العصر.

وندوة معاصرة تتناول شؤون البلاغة ودراسة النقد من وجوه مختلفة، وتقدم فيها دراسات موسعة وتطرح فيها اراء وتصورات متباينة الرؤية، تكون قد حققت ما من شأنه ان يشير الى وجود تأريخي للمكان والى رؤية العصر بالنسبة للزمان. فمدينة النجف التي احتضنت الندوة ورعتها هي الموروث الحقيقي لاصالة علمية وادبية ممتدة عبر سنوات الماضي وصولا الى متصل من الحضارة الاصيلة، والثورة التي رعت الكلمة المعبرة فيها تكون الشاهد على نهضة الفكر في العراق وعلى طبيعة التوجهات الخيرة للسيد الرئيس القائد صدام حسين في بناء صرح جديد للحضارة وللفكر عموماً في مدينة كالنجف الاشرف.

ومن هنا تأتي اهمية الكلمة من هذه المنطلقات الفكرية الواضحة وليست المقتصرة على النقد والبلاغة فقط وانما الكلمة المحتوية على افانين الابداع في الشعر والنثر وفي التوجهات الادبية بصورة عامة وللشباب بصورة خاصة.

■ ■ ■

في عددنا هذا تلتقي الاقلام الجديدة الشابه الراسخة تلتقي على رؤى الخير والمحبة ثم تنطلق واعدة بمستقبل ادبي ناضج وجديد، وفي هذا العدد وكما في اعداد سابقة او اعداد لاحقة تكون الكلمة القوية الهادفة هي خير عون للكاتب لكي يكون بمصاف المبدعين في العراق والوطن العربي. وما ثقافتنا الآن، ثقافة الشباب في ظل الثورة، الا تجربة غنية معمقة منطلقها الوعي بحركة الاشياء ومبتغاها الوصول الى مراحل الابداع والمعاصرة التي نريدها ويريدها الكاتب الشاب لنفسه ولثقافته ولفكره، لتتنفس الحرف النظيف الآن ما دام تحت رعاية امينة ولنؤكد على فعلنا الايجابي في الكتابة، وكما حمل ويحمل شبابنا الآن البندقية دفاعاً عن الوطن، فان للكلمة المقاتلة حضورها الآن.

ولتزدهر كل الثقافات الخيرة في ظل الابداع والثورة.

خضير عبد الامير

قصائد تسعى إلى حبها

غـزاي درع الطـائي

بنادق تحت الشمس العراقية

(١)

عمتَ صباحاً أيها العراقْ
عمتَ مساءً أيها العراقْ
وعشتَ بالخير
ولا رأيتَ غيرَ الخيرْ
ورحتَ بالحب
ولا عُدتَ سوى بالحبْ
ولا رأيتَ سيئاً
ولا فعلتَ سيئاً
ولا تفوهتَ سوى بأحسنِ الكلامْ،
عمتَ صباحاً أيها العراقْ
عمتَ مساءً أيها العراقْ
ولا رأى حمامك الجميل غير ماترى
ولا انحنى نخيلك العظيم مرّةً
ولا رأت قبابك الخضر سوى السلامْ
قد كنتَ ياعراق بيتاً عالياً
يعجّ بالسيوف والرجالْ
ولن تكون غير ماكنتَ
ولو تجمّعتْ عليكَ كل الخيل والنبالْ
عمتَ صباحاً أيها العراقْ
عمتَ مساءً أيها العراقْ
وعمتَ كل ساعةٍ
وكل لحظةٍ
إنْ غرّبت أو شرقت
واتسعت أو ضاقت الآفاقْ!

(٢)

لاأحدٌ في العراق مريضٌ وليس عليه حَرَجْ
فالحبُ مفتاحنا
والذي لا يحب غبيٌّ
وليس يهم اذا دخل الدار مبتسماً
أو خَرَجْ

الحبُ نصف البكاء
ونصف الغناء
وكل الفرج
ولا أحدٌ في العراق مريضٌ وليس عليه حَرَجْ!!.

(٣)

مضى العراق مرّةً وكلّم القمر!
قال له:
ماذا تريد ايها القمر؟
قال: أريد أن أعيش في العراق
وأشتري من سوقه البخور والبنادق
أريد أن آخذ منه نخلةً
أريد أن اكون مثلما يكونْ
اريد أن أصون حُبّه الذي مضى
وحبّه الذي أتى
وحبّه الذي ينام في الجفون
اريد أن أكونْ!
فقبّل العراق جبهة القمر،
وقال: نحنُ توأمان في الهوى
وتوأمان في القَدَرْ!

(٤)

في هذه الليلةْ
قوموا فغنّوا للعراق سيد الحياةْ:
الجندُ مرّوا من هنا
وسلّموا لسيدي العراقْ...
رسالةَ القمر،
(ماذا تقول ياترى رسالة القمر؟)
تقول:
الحبُ في بلادكم حلالْ
والخير عندكم كما الجبالْ
والخيل ليس مثلها خيولْ
....
(ماأصدق القمر!!).

سيد الضفاف

- الى / مثنى حمدان العزاوي -

في ساحة الميدانْ
في لجّة الظهيرةْ
صاح مثنى سيد الضفاف:
أهذه بلادنا؟
لا!
هذه جزيرةْ
ليس بها زرعٌ ولا أميرةْ
سيوفها رديئة
وخيلها أسيرةْ
أهذه بلادنا؟
أين إذنْ سعد؟ وأين بابل الكبيرةْ؟
أين أبو الطيب؟
والشعر العظيم؟
أين كلكامشُ؟
والثور المجنّح الذي لم يكشف السريرة؟
أين السيوف؟
والخيول؟
والأميرةْ؟
لا!
هذه جزيرةْ
يبحثُ فيها المرء دون جدوى
ولا يرى مصيرهْ
....
ياسيد الضفاف:
انظر الى يمينكْ
انظر الى يساركْ
الدارُ مثل داركْ

والأهل هم أهلك،
لكنْ....
أين أنت من عذاب الوطن الكبير؟
الوطن الكبير
رجلاهُ في الشوك
وكفاه يجوسان بريف جائع
ومدن يلفها الهجيرْ
الوطن الكبيرْ
يريد عيناً صافيةْ
لا غافيةْ
يريد وجهاً ليس يستديرْ
....
وسيد الضفافْ
يصعدُ مثل نجمةٍ
يسقط مثل نجمةٍ
وتلهث الدماءُ فوق ساحة الميدان
وتنهض الثورةْ
من قمة الشمال حتى آخر البصرةْ!!.

تحدّث معي أيها الحب...

تحدّث معي.

(١)

في الليل،
وإذْ يغفو قمر الله وتصمت أصوات الشارع
تسألني نفسي عنها:
كنتَ تموتُ عليها
وتموتُ إذا غابت أو مرّت
فلماذا هذا الحب الصامتُ؟
فأردّ عليها:
يانفسي...
ليلى هي نفسي،
هي نور طريقي،
وأنا من دون جدائلها طينُ تحت الأرجل
وجوادٌ يركض في البرّية مجنوناً،
لكنْ...
ماذا أفعل والدنيا زهرٌ ورمادْ؟
أ أعادي أهلي؟
أ أعادي الجدول والقرية والزيتون؟
كلا... قلتُ،
فضاع قميصي منّي
وفؤادي ضاع
وأهلي جاءوني يبكون!
يانفسي:
إنّي مت وعدتُ
وأهلي لا يدرون!

(٢)

الحب الأول كانْ
زماناً في كل زمانْ
ومكاناً في كل مكانْ
الحبُ الاولُ
يلبس كل الدنيا
من أول انسان
وحتى اخر إنسانْ
ويعيد بناء العالم
بيتاً بيتاً

ضلعاً ضلعاً
دكاناً دكانْ! .

(٣)

أعيديني يانفسي لعذاب الحب الأول
وهموم الحب الأول
وشبابيك الحب الأول
وقصائده
ووسائده
ويديه الساخنتينْ،
وخلّي روحي تغرق في دجلة
وقصائد حبي خليّها تغرق في النهرينْ
يانفسي:
يمضي البحر
ويأتي البحر
ويمضي ويعود البحّارة . . .
ويظل الحب الأول ألقاً في العينينْ
يخليني أغفو،
ويجيء ليسحبني من كفّي
ويلقيني في موج النهرينْ!!

(٤)

أهذه أنت؟
أهذه ليلى التي أرى؟
أهذه شموعها وهذه دموعها وهذه شفاهها العجيبةْ؟
إذنْ أنا حيّ وداري عامرةْ
إذنْ أنا عندي حقّ أن أقول ماأشاءْ
وأركب الدنيا كما أشاءْ
وأن أغني كل ماأشاءْ،
أهذه ليلى التي أرى؟
أهذه أنت؟
لقد عرتْني جنّة
وتهتُ في بغدادْ،
وقمت لا أعرف أرض الزهر من مواقد الرمادْ
لكنني لن أقبل الرمادْ،
أنا الذي متّ وعدتُ مثخناً بالحب والجراح
لن أقبل الرمادْ
لن
اقبل
الرماد!!.

(٥)

منذُ سنينْ
مررتُ ببئر القرية
ورميتُ بها حجراً،
ومضيتُ . . .
قبل ليالٍ عشر
عرفتُ بأني أمشي دون فؤاد،
أ أكون رميتُ فؤادي في بئر القرية؟؟
ياللعنة!!
ياللعنة!!
ماذا سأقول لليلىْ؟

أساليب العرض الفني في رواية خريف البطريرك

للكاتب الكولومبي جابريل جارسيا ماركيز

حسين عيد / مصر

تشكل الموجة الجديدة من الاعمال الادبية في امريكا اللاتينية رافداً جديداً من الواقعية.. هو الواقعية السحرية [١] التي تعبر عن رؤية كونية سحرية للعالم، رؤية لا تاريخية تنمحي فيها الحدود بين الاحياء والجماد، أو بين الثقافة والطبيعة، حيث تكتسب الاشياء والظواهر خواص وقدرات مميزة، وحيث نشاهد جانباً من هذا الواقع السابق على مبادىء العقل والمنطق وقوانين السببية.

ويحدد الكاتب الكوبي أليخو كاربنتير اهم اسباب هذه الظاهرة [٢] في عدة عوامل أهمها: بكارة المناظر الطبيعية والغابات العذراء، وصياغة الانسان فيها من الناحية الكونية، وحضور العنصر الهندي الرهيب والعنصر الاسود الغريب، وخصوبة المولدين فيها، وغرابة اكتشافها الحديث، مما جعل أمريكا اللاتينية شلالا يتدفق بالسحر والاساطير.

وسط هذا الواقع الخصب ظهر جابرييل جارسيا ماركيز، وهو يقول عن نفسه [٣] «تكويني في الاساس هوتكوين شاعري، وقد بدأ اهتمامي بالادب من خلال الشعر».

وقد نمى ماركيز قدراته الابداعية بهضم التراث الروائي لمن سبقوه حتى وصل الى تحقيق عالمه المتميز، لذلك يقول [٤] «والكاتب الذي يجيد ما يعمل، يحاول الا يشبه أحداً، وأن يلغي تأثره بكتابه المفضلين فلا يقلدهم».

وهذا ما اوضحته قصصه القصيرة ورواياته على حد سواء..

فهو لم يقلد من سبقوه، بل استفاد من أساليبهم الفنية، وبنى على هذه الانجازات، وطورها لاثراء العمل الادبي..

فما هي أساليب العرض الفني التي استخدمها ماركيز في روايته؟

أولا : أسلوب الحكي (القص) :

استخدم ماركيز أسلوبين متميزين للحكي وصولا الى لهجة مقنعة يهدم بها الخط الفاصل بين الواقعي والوهمي، وكان يعي منذ البداية المصاعب التي تعترضه(*) واولها «صعوبة اللغة، فالحقيقة لا تبدو حقيقة لانها كذلك ببساطة، بل بفضل الصيغة التي تصاغ بها. » وكان عليه أن يعيش عشرين عاما ليكتشف أن مفتاح الحل كان في أساس المشكلة، وهو ان يروي القصة ببساطة كما كان جداه يرويانها، بلهجة رتيبة، ورباطة جأش أمام المحنة، وصفاء لايستحيل. . »

وقد حقق ماركيز ذلك في روايته بأسلوبين :

أ ـ بواسطة الراوي التقليدي العليم ببواطن الامور، وغالبا يصحبه استحضار نفس الشخصية التي يتحدث عنها، وهو في هذه الحالة يؤدي الوظائف التالية :

ـ ليراقب وينقل بشكل موضوعي، محايد، ما يحدث

ـ ليبرر أحياناً ما يجري من أحداث(٦) . . مثلما حدث بالنسبة لباتريسيو حين حكى للبطريرك عن معاناته الجنسية (لكن باتريسيو لم يكن يرغب في مثل ذلك، أو بالاحرى كان يرغب في اكثر من ذلك، كان يريد ان يغدو محبوباً) . اذ انها من اولئك النساء اللواتي لا يجذبهن معسول الكلام «سيدي الجنرال سترى ما سترى لما تراها سيدي الجنرال» .

وهكذا يبرر الراوي موقف باتريسيو، ثم يدعم هذا التبرير ويوضحه بحوار مباشر مستحضر.

ـ للربط بين الاحداث، وليحقق النقلة الزمنية المطلوبة . . مثلما حدث في نفس الموقف بعد ان سمح له الجنرال باستخدام حريمه «وغطس باتريسيوأراغونيس . . بكل ثقة في مستنقع المحبوبات المستعارات» .

ـ ليقوم بدور الراوي الشعبي القديم كمعلق على الاحداث وصولا لحكمة او نتيجة . . مثلما حدث في ذات الموقف(٧) «ومن حينه لم يعد أحد الرجلين أو احداهن ليدرك أبداً من كان ابن من ولا ابن من مع من» .

وسيتكرر هذا الايقاع في مواقف أخرى شبيهة .

ب ـ أسلوب البذور (الومضات)، التي ينثرها وسط السياق، فهذه البذور تمهد وتضيء لما سيلي من أحداث، فكأنها بداية الخيط الذي سيساعد فيما بعد على تضفير ونقش وتفصيل نسيج الحدث نفسه بشكل متكامل (اسلوب القطع السينمائي) :

فنجد في الجزء الثاني الومضات التالية التي تطعم سياق الحاضر خلال مشاهدات المواطنين لغرف القصر الملكي :

ـ ص ٤٥ «ورأى أحدهم «ليتسيا نازارينو» تنفجر باكية في حديقة المقصر

ـ ص ٤٦ وفي حجرة «بندثيون الفارادو» التي نسينا تقريباً مهزلة تقديسها بمرسوم .

ـ ص ٤٧ «وفي غرفة ليتسيا نازارينو التي لنا عنها صورة أكثر وضوحاً لأنها حكمت خلال فترة قريبة العهد ولأن تصرفاتها العلنية أصبحت أحدوثة» .

ـ ص ٤٧ في غرفته » . . ورغم خلو النصوص من اي تلميح لأصله، فقد جرى الاعتقاد بانه رجل آت من عزلة الصحارى حسب ما كانت توحي به شراهته للسلطة وطبيعة حكمه وقسوة قلبه المتناهية التي دفعته الى بيع بحرنا لقوة أجنبية، حاكما علينا بالعيش أمام سهل بدون أفق . . »

ـ ص ٤٨ ويقدر عدد الاطفال الذين أنجبهم خلال حياته الطويلة باكثر من خمسة آلاف طفل، كلهم ولدوا قبل الاوان، من عشيقات دون حب لا يحصى لهن عدد كن يتوالين على حريمه كلما جمحت به حيا الشهوة ولم يحمل من اولئك الاطفال اسمه أولقبه اذا استثنينا ذلك الطفل الذي أنجبته ليتسيا نازارينو الذي سمي منذ ولادته ذا اقليم وقيادة» . .

ويعتبر هذا الاسلوب اثراً من آثار الفن السينمائي، حيث يقطع السياق بهذه الومضات . .

كما يلجأ ماركيز الى ذات الاسلوب في الجزء الرابع وسط سياق حاضر مواجهة البيت بواسطة المواطنين الذين دخلوا القصر الرئاسي، وتذكر صوره التي تنشرها الصحف . . وهنا تتسع هذه الومضات أو كأن البذور السابقة التي مهدت لظهور شخصية ليتسيا نازارينو قد نمت . . وكما سبق أن قدم البذور فهو هنا يقدم لنا نهاية هذه الشخصية الرهيبة، والتي سيعرض لها تفصيلا على الجزء الخامس . .

ـ ص ١١١ زد على ذلك لعله من المؤكد أن لا أحد رآه علانية منذ الميتة الشنيعة لـ «ليتسيا نازارينو» عندما قبع وحيداً في ذلك البيت

الموحش».

- ص ١١٣ . . مرحباً، لكنه لم يسمع لم يعد يسمع، أي شيء منذ الحداد الغسقي على ليتسيا نازارينو عندما كان يفكر بأن طيور أقفاصه كانت تتحول الى طيور خرساء لفرط ما أنشدت».

ثم تتسع رقعة الاسترجاعات وتمتد قليلا . .

- ص ١١٤ «كتب ليتسيا نازارينو زوجتي الوحيدة الشرعية التي علمته القراءة والكتابة في عز الشيخوخة، وكان يقوم بجهود لكي يتذكر صورتها» . .

- ص ١١٥ حبي الشرعي الوحيد، كان يتنهد، ويكتب تنهداته على قصاصات أوراق الملفات المصفرة» . .

ثانياً: الانتقال بين وقائع في مستويات زمنية مختلفة:

استخدم الكاتب عدداً مختلفاً من الاساليب الفنية يمكن ايجازها فيما يلي:

أ - اسلوب الحكي (القص) وهو ما سبق ايضاحه.

ب - أسلوب دورة استرجاع قصيرة، وأخرى طويلة:

نوضح نموذجاً لدورة استرجاع قصيرة في الشكل المرفق، وهي تتناثر على مدار العمل الروائي وتتسم هذه الدورات القصيرة بما يلي:

- بناء منطقي - عقلاني - متتابع، مترابط، يتكرر فيه التعليل، وتستنبط فيه النتائج، ليترتب عليها الانتقال من نقطة الى نقطة تالية في الدورة.

- تعدد زوايا الرؤ يا في الدورة، باثرائها بعدد من الاستشهادات «روى احدهم . . ذات يوم أحد، وفي السنوات الاخيرة».

- استحضار صوت احدى الشخصيات لتأكيد مشهد معين . .

تخيلوا، بقره في شرفة الوطن يا للفظاعة، ياله من بلد قاذورات . .

- بناء الدورة، مركز بشكل صارم، تستخدم فيه الكلمات بحساب شديد . .

وتخدم هذه الدورة القصيرة العودة للماضي القريب، وتمهد الطريق - في ذات الوقت - للولوج في دورة اطول (من حيث المساحة الزمنية التي تغطيها) تتبعها في الصفحات التالية، وتغوص أيضاً في الماضي، كما تساعد هذه الدورات أيضاً على جعل القاريء يصدق ما يروى له، ولعل هذه القدرة قد استمدها الكاتب من عمله بالصحافة والتي اعترف بها اكثر من مرة. [8]

ج - استرجاع ذكرى ماضيه ترتبط بالحدث الحالي (مونتاج زماني او مكاني):

يشير المونتاج [9] بالمعنى السينمائي الى مجموع الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل الافكار أو تداعيها أما المونتاج الزماني هو «ان يظل الشخص ثابتاً في المكان على حين يتحرك وعيه في الزمان» والمونتاج المكاني هو العكس وقد استخدم ماركيز هذا الاسلوب اكثر من مرة، عندما يستدعي حدث يقع في مستوى زمني معين، حدثاً آخر سبق حدوثه من قبل . . ومن الامثلة على ذلك (ص ٢٧) «ويحاط علما بالنبأ الرهيب سيدي الجنرال «باتريسيو أراغونيس» جرحاً قاتلاً بسهم مسموم . قبل سنوات، وعشية خلاف عابر، اقترح على باتريسيو أراغونيس المراهنة بحياتها «وجهاً أو قفاً» . . .

والخط يوضح الحادثة القديمة التي استدعتها الذاكرة من زمن سابق لارتباطها بها.

وهناك مثالان آخران أحدهما عندما تزداد معاناة الطاغية بسبب عدم استسلام مانويلا شانشيز له وهي في حراسة أمها، فانه يستعيد ذكرى أمرأة سابقة هي فرانشيسكا لينير وا عندما دخل عندها دون استئذان أمها . .

ولعل ذلك يوضح تأثير الفن السينمائي على الادب الروائي عند ماركيز من أحد جوانبه.

د - تزامن حادثتين تقعان في نفس مستوى الزمن:

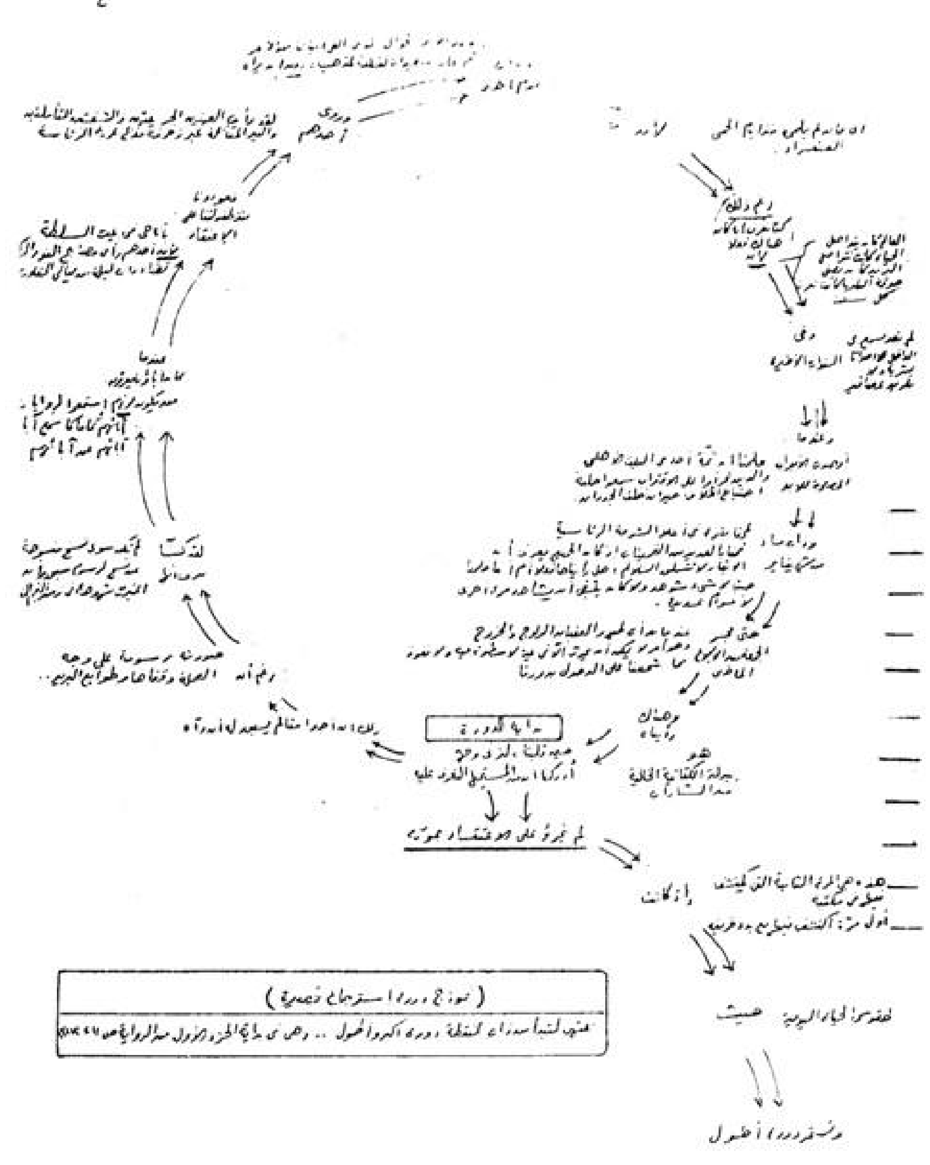
والامثلة عديدة لهذه الاحداث المتزامنة ففي الجزء الثالث نجد أن معاناة البطريرك العجوز لهجر مانويلا شانشيز ز المفاجيء يستعيد ذكرى الطوفان مخمناً أنه ربما لينسيه همومه.

هـ - استخدام جملة ربط للانتقال من حالة نفسية الى نقيضها:

فخلال استعادة مقابلة مع القاصد الرسولي (ص ٢٤) نجده ينتقل فجأة ثم ان مثل تلك الطمأنينة تنهار فجأة في احدى حلبات صراع الديكة عندما اكتشف محاولة اغتياله بواسطة نافخ الرمانة (نوع من الابواق) حين وجد عنده بندقية مصقولة . .

و - جملة ربط تقليدية تستدعي حدثاً آخراً:

كما حدث عندما (ص ٤٢) كان اثناء تأمله للجزر يتذكر ويعيش مجدداً يوم ذلك الجمعة التاريخية من شهر اكتوبر حين خرج من غرفته فجراً وفوجيء بالجميع في البيت الرئاسي يرتدون قبعات حمراء . .



(نموذج دورة استرجاع قصصية)

س ـ الولوج بواسطة فعل معين (كالغناء) الى واقع عام :

كما كان يحدث له حينما يشرع في الغناء [١٠] كان يغني واثقاً من محبة شعبه خلال كل شهور اكتوبر تلك، دون أدنى تطير الى حد أنه علق أرجوحة للنوم في فناء قصر الضاحية حيث كانت تعيش أمه «بندثيون الغارادو»

ثالثاً: حكاية الحادثة نفسها بالتتابع من وجهات نظر مختلفة :

وهذا الاسلوب يسمح بتزويد الحكاية بتفاصيل اضافية في ذات الـوقت، وقد سبق لكلود سيمون أن استخدمت ذات الاسلوب [١١]، لكن ليس بمثل هذا التركيز والتوسع . .

كما حدث في مشهد اكتشاف شبيهه باتريسيو (ص ١٦)

«وصلوا بالخبر، (سيدي الجنرال، مركبة رئاسية مزورة تزور قرى الهنود وتعقد صفقات تجارية رابحة نيابة عنك، لقد رأينا العينين الصامتتين في الظل الجنائزي، ورأينا الشفتين الشاحبتين، واليد الشبيهة بيد الخطيبة المحسنة في قفاز من الساتان وهي ترمي بحفنات الملح الى المرضى الراكعين في الشارع، وخلف المركبة كان ضابطان مزيفان على فرسيهما يجنيان ثمن نعمة العافية ذهبا، لكن تصور سيدي الجنرال، أي انتهاك للحرمات)، أما هو فلم يصدر أي أمر ضد المحتال، ولم يطلب سوى الاتيان به خفية الى القصر، ورأسه مغطى بكيس من القنب لتفادي أي التباس، وكم شعر بنفسه مهاناً عندما اكتشف أمامه صورته تماما ونظيره في كل شيء (سحقاً، هذا الرجل هو انا، قال) وفي الواقع كان الشبه الى حد الالتباس، هذا باستثناء نبرة الاستبداد في الصوت وهي الميزة التي لا ينجح الآخر في تقليدها البته» .

ويتضح من المقطع السابق :

- وجهة نظر رجال امن البطريرك في شبيهه وفيما يفعله .
- وجهة نظر البطريرك ـ بعد ذلك ـ في شبيهه .
- وجهة نظر لصوت الراوي المحايد (الشبه كامل باستثناء نبرة الاستبداد)
- بالاضافة الى تجسيد وجهتي نظر الرجال الامن والبطريرك بالحوار المباشرة أعطى المشهد قوة وحيوية . . كما ان تغير الضمير من ضمير الغائب الى المخاطب الى المتكلم في تدعيم هذا التأثير .

رابعاً: تغيير وجهة النظر من مقطع الى آخر:

كما حدث عند اكتشاف محاولة اغتياله في حلبة صراع الديكة [١٢] : وبالفعل وجد عند الاخر بندقية مصقولة الانيوب، واعترف تحت التعذيب أنه كان ينوي استخدامها خلال فوضى الخروج، (بلى، قال، كان الامر واضحاً) اذ انني كنت انظر الى الجميع، والجميع كانوا ينظرون اليّ الا نافخ الرمانة الدنيء هذا الذي لم يجرؤ على النظر الي ولو مرة واحدة يا للمغفل المسكين، الا انه كان يدرك ان ذلك لم يكن سبب قلقه العميق، ذلك ان القلق واصل ازعاجه ليلا حتى في البيت المدني بعد ان اوضح له رجال أمنه (ما من سبب يجعلك تقلق سيدي الجنرال، نحن سادة الموقف، اما هو فمنذ نذير صراع الديكة تعلق بـ«باتريسيو اراغونيس» . . .

ويلاحظ في هذا المقطع :

- حكاية الحادثة من وجهات نظر مختلفة (عازف الرمانة ـ الجنرال ـ رجال أمنه)
- تغيير وجهة نظر الجنرال قبل الحادثة وعند اكتشافها وبعدها وتمسكه الشديد بشبيهه
- استخدام الحوار في التعبير عن وجهتي نظر الجنرال ورجال الأمن عمق المشهد
- استخدام الضمائر الثلاثة (المتكلم ـ الغائب ـ المخاطب) ساهم في اثراء الموقف . .

خامساً: استخدام الصورة السينمائية وتكرارها لخلق انطباع مشابه :

كما حدث عندما دخل مجموعة من المواطنين في الجزء الاول القصر الرئاسي بعد موت البطريرك نجد ان فعل الابصار (شاهدنا) تكرر مرات عديدة، ولتجسيم الصورة اضاف (شممنا) . .

انها مشاهدات المنتصرين على انقاض موت الجنرال . .

ونفس الاداء التصويري بفعل (رأينا) يستعيده الجنرال (في الجزء الاخير) عندما يستعيد ذكرى دخوله البيت الرئاسي بعد الانتصار على غريمه لوتارومونيوز . .

ولعل الكاتب كان يهدف من جراء هذا التصوير الى خلق انطباع لدى القاريء بانتصار ابناء الشعوب وهم يجوسون خلال القصر، كما سبق ان تجول البطريرك داخل القصر بعد الانتصار على غريمه مع الفارق في المشهدين . . لقد انتصر البطريرك بدعم من جنود الاحتلال الانجليز، بينما انتصر ابناء الشعب بدعم من الله ومن الطبيعة بسبب موت الطاغية . .

ويوضح ماركيز تأثير عمله في السينما بقوله «لم يجعلني عملي في السينما ادرك ما يمكن ان يقوم به الكاتب فحسب، بل ما يجب ان يقوم به كذلك، وبدا لي ان سيطرة الصورة على عناصر روائية اخرى، ليست ميزة فحسب، وانما هي تحديد لها، بهرني هذا الاكتشاف وادركت ان الامكانية الروائية غير محدودة. ومن هنا اقوى على القول ان تجربتي في السينما ضخت امكاناتي الروائية دون ريب[١٣]

سادساً: توظيف الاسطورة:

تعتبر الاسطورة[١٤] كما يرى «توماس مان» - اساس الحياة وهيكل الوجود اللازمني، والصيغة المقدسة التي تنساب فيها الحياة عندما تسير وراء خطوط اللاشعور، كما تعتبر القسمات الخرافية التشكيل[١٥] في الرواية أصداء صريحة لأساطير هندية حمراء قديمة.. أوردها بغزارة السير جيمس فريزر في كتابه «الغصن الذهبي».

ولأن الاسطورة تبدو[١٦] متجددة كالحياة، متطورة مكانياً وزمانياً، رافقت الانسان في مختلف مراحل حياته واحاديثه ورحلاته وحواره ومناقشاته، فتفاعلت مع غيرها من القصص الاسطورية التي تخيلت كل شيء ينبض بالحياة، ولحياته قصة اسطورة، فقد دأب ماركيز على الاستفادة من تراث الميثولوجيا الخاص بأمريكا اللاتينية، واعادة بعثه في اعماله الادبية.

ومشهد الاعصار[١٧] يوظفه ماركيز توظيفاً أسطورياً.. حين تتقدمه النذر الغامضة التي تمهد لحدوثه.. «وكان ينقطع عن اللعب في أشده دون مبرر واضح مكتئباً.. والاعمى في ساحة الاسلحة الذي أدرك الحضور المرتبك للشيخ عبر نافذة البيت المدني واشار اليه بعكازه أشارة لجوجة، وصرح له بشيء لم يتمكن من فهمه واوّله على انه علامة اضافية لهذا الشعور المزعج بان حدثاً ما سيحصل، نعم كرر لنفسه للمرة الثانية خلال ذلك الاثنين المرهق، «كانت كارثة خفية الى حد ان غريزته المنذرة كانت الوحيدة التي اكتشفتها قبل ان يجن جنون الكلاب والدجاج».

ثم جاء الاعصار المدمر، وياهول المشهد... لم يصمد شيء امام الاكتساح العنيف للرياح المزوبعة التي اقتلعت المصاريع المصفحة للمدخل الرئيسي، واخذت معها أبقاري نحو السماء، غير انه وهو تحت مفعول السحر لم يدرك المنبع الاساس لتلك الفرقعة في الامطار العمودية التي كانت تنشر تحتها وابلا بركانياً من بقايا الشرفات والحيوانات الآتية من قلب الغابات البحرية».

وبضربة موفقة يعكس موقف الطاغية الاناني «لم يكن له ايضاً الصفاء الكافي ليفكر في ابعاد، الخراب الذي احدثته الكارثة، كلا، كان يمشي في قلب الطوفان، وهو يتذوق مسك الضغينة متسائلاً اين انت يا مانويلا سانشيز ريقي المر، تباً، اين تراك اندسست كي تهربي من بلية ثأري هذه».

فكأنه كان يعتقد ان له قدرة اثارة مثل هذا الاعصار المدمر للانتقام والثأر، واذا كان الامر ربانياً، فهنا يظهر تضخيم الذات لأن «هذه الكارثة ضربت الكون بأسره لا لشيء الا لتخلصني من تنكيل مانويلا سانشيز».

ثم يعرض لنا ماركيز الخراب الذي خلفه الاعصار

«وهو ينظر الى الوحل العكر حيث ارتفعت المدينة، مساحة شاسعة كان يطفو فوقها عالم كامل من الدجاج الغريق، ولم تكن تعينها سوى نواقيس الكاتدرائية، ومصباح المنارة، والشرفات المشمسة في المباني الجميلة لحي حكام الاقاليم، والجزر الموشاة بروابي المرفأ القديم لنقل العبيد حيث كان يقيم غرقى الاعصار».

وتكتمل الاسطورة حين يقدم مشهد النجاة والبعث بواسطة شهادة بعض المواطنين ونحن، آخر الناجين الجاحدين الذين كنا نتأمل المرور الصامت المركب المدهون بالوان الراية ما بين طحالب السرخس التي تكونت من جثث دجاج لا حياة فيها، رأينا العينين الحزينتين، الشفتين الزاويتين، اليد المترويّة التي كانت تقوم باشارات الصليب، اشارات التبريك كي تنقطع الامطار وتشرق الشمس.

وهكذا كتبت لهم النجاة وعندها بعث الدجاج الى الحياة، وأمر المياه ان انخفضي فانخفضت».

ولذا توجب على الشعب الاحتفال واخذت الاجراس تدق، والاسهم النارية ترتفع مبتهجة، والابواق تفرقع صاخبة».

ان التوظيف الاسطوري لمشهد الاعصار، أعطاه أبعاداً عميقة، وساعد على تجسيم الصورة، واثرائها.. وهذه سمة اساسية يمتلك ماركيز ناصيتها، وأجاد استخدامها في العديد من مواقف واحداث الرواية، ذلك ان[١٨] اليوم الذي يكتسب فيه الكاتب عادة النظر الى الحياة بطريقة اسطورية نموذجية فان قدراته الفنية تتسع بشكل

ملحوظ، كما تقوى ملكاته على التلقي والاحساس.

سابعاً: ابطاء الحركة او تسريعها:

عندما لا يستخدم الكاتب وحدات قياس منتظمة للزمن، بل قد يتم الانتقال بين عدة مستويات زمنية، فان هذا يساعد على سرعة الحركة، بينما يعتبر الولوج الى حالة نفسية ومحاولة تحليلها، او مشكلة ومحاولة حلها تبطيئاً للزمن، حيث يعتبر الايقاع البطيء، الذي يتم فيه تفتيت الزمن هو الانسب لعرض هذه الحالات..

وقد تكرر استخدام ماركيز لأسلوب تبطيء وتفتيت الزمن عندما كانت تواجه البطريرك مشكلة ما، تسبب له توتراً نفسياً..

وللمثال فعندما واجه مشكلة الاطفال المحتجزين بسبب اليانصيب الوطني، نجد ان الوقت يتمدد وتتم متابعة الطاغية كما يلي (بعد تلخيصها)[ص ٩٩، ١٠٠]

الساعة التاسعة: ممارسة الحب

الساعة العاشرة: تفحص بقراته في الاسطبل، رأى احدى نسائه تلد

الساعة الحادية عشرة: عد الحرس، وتأكد من اغلاق الابواب، وغطى أقفاص الطيور، وأطفأ الانوار

منتصف الليل: اغلق الرتاجات الثلاثة، المزاليج الثلاثة، والدعامات الثلاث

قبل طلوع النهار: أمر بنقل الاطفال على متن زورق انقاذ محمل بالاسمنت فأخذوهم وهم يغنون حتى بلغوا بهم حدود المياه الاقليمية، وهناك ارسلوهم بعبوة ديناميت الى العالم الآخر..

فهنا يظهر ويتجسم ثقل الوقت، فتتكثف لحظاته حتى ينجلي الموقف فيعود للزمن ايقاعه الطبيعي..

ومن المشاهد الاخرى التي استخدم فيها ذات الاسلوب عند اكتشاف الطاغية انه يحب مانويلا سانشيز، وفي معالجة امر المتهمين في مقتل ليتسيا نازارينو..

ثامناً: الرؤى السيريالية:

استخدم ماركيز هذا الاسلوب كأنه نذير، او كرؤى ملهمة توحي اليه بفعل معين، وذلك في محاولة لرسم اسلوب تفكيره، والاسس التي يتخذ على اساسها قراراته، وانه من النوع المتطير فمثلاً نجده[ص ٨٣] يلغي موكب الشيوخ والاعيان الذين كانوا يرافقونه في كل مكان ويلقون عوضاً عنه الخطب التي لم يتجرأ قط على القائها لانه رأى نفسه في بيت كبير مقفر في الحلم محاطاً برجال شاحبين يرتدون سترات لاوية رمادية ويمزقونه بسكاكين جزار وهم يبتسمون، ويطاردونه مسعورين بحيث اينما التفت كان يرى شفرة جاهزة لتنقض على رأسه وعلى عينيه، رأى نفسه محاصراً مثل حيوان متوحش بقتلة صامتين مبتسمين يتنافسون على المشاركة في القربان واللعب في دمه..

ويستمر حلمه حتى الاحتضار عالقاً بالفكرة، بحيث لم يقاوم رغبته الفورية في مكاشفة شريكي وزير الصحة، الذي انتهى بان اذهله، «سبق لمثل هذا الموت ان حدث مرة واحدة في تاريخ الرجال سيدي الجنرال، وقرأ له المقطع في احد الكتب الكبيرة الصفراء للجنرال لوتارو مونيوز، فيكون رد فعله ازاء نفاق وزير الصحة «وكان الامر كذلك تماماً، الى حد انه تذكر خلال القراءة امراً نسيه عندما استيقظ، اذ عندما كانوا يقتلونه انفتحت كل نوافذ القصر فجأة بدون اي اثر للريح، كأن النوافذ في حلمه بعدد جراحه، ثلاثاً وعشرين.

لكنه بطبيعة الحال يكون قد بيت نيته على الغدر بهم، فلا يحتاج الامر لذكاء القاريء حتى يستنتج من المشهد التالي من الفاعل صدفة مهولة جاءت لتضاف في نفس الاسبوع الى احدى غزوات القراصنة ضد مجلس الاعيان ومحكمة العدل امام لا مبالاة القوات المسلحة المتخاذلة، لقد استأصلوا البيت الجليل لعظماء ماضينا».

لكنه وعد باقتصاص نموذجي من المعتدين، الذين لم يظهر لهم اي اثر فيما بعد، ولم يفعل شيئاً لاخفاء تعويذة الحكم المشؤوم وكأن هذا الحلم كان تميمة حظ تحرسه وتحميه، وانما انتهز الفرصة لالغاء الجهاز التشريعي والقضائي للجمهورية القديمة، واغرق النواب والشيوخ والقضاة بالثروة والامجاد، اذ لم يعد في حاجة اليهم للتغطية مثلما كان الحال في بداية عهده، فنفاهم الى سفارات بعيدة نائية.

هكذا - كما في الاساطير القديمة - يتحول الحلم - الكابوس الى رؤية منذرة لصاحب السلطان فتدفعه للحركة المدمرة، الظالمة حفاظاً على سلطانه او حياته المهددة في الحلم..

تاسعاً: سمات اسلوبية متميزة:

اتسم ماركيز عموماً بعدد من السمات نذكر منها:

- الغنائية المره:

فنجده يلجأ اليها في مواضيع عديدة من الرواية منها[ص ١٧] آه تبأ

لحلقات اولئك الحدادين الفلامنديين، يالها من خدعة، وذلك الشرثار السعيد الذي كان فيما مضى ينفخ الزجاج عند ابيه صانع القناني، صار رجلاً مكتملاً نكد المزاج»..

ويبدو ان الغنائية احدى السمات الاسلوبية المتفشية في العديد من قصص امريكا اللاتينية فمثلاً في قصة «دوى بين الاوراق» للكاتب البارغوائي أوفستوروا باستوس نجد مقاطع غنائية نذكر منها [١٩].. «ثمة متمرد في اعماقه، في قلبه الذي لا يقهر، متمرد يكره الظلم، هذا صحيح. ولكنه كان عاشقاً حزيناً. سولانوروخاس يعرف الان ان الحب وعذابه يولدان الانفراد حتماً. لم يكن وحيداً ولكنه كان منفرداً».

كما تبدو هذه الغنائية ايضاً في رواية «البابا الاخضر» لميجل انجيل استورياس - اعتماد المؤلف على الجمل الطويلة التي تمتد صفحات وصفحات دون تقسيمها الى جمل ومقاطع.. ومن هذه الجمل الطويلة كون ماركيز أجزاء روايته الستة، حيث يتسم كل جزء بالطول..

انها محاولة لاغراق القاريء في عالم البطريرك الآسن، والامساك به - لاهثاً - في هذا المستنقع لأطول فترة ممكنة، كاتماً انفاسه، متابعاً هذا العالم بفظائعه المثيرة والرهيبة في آن واحد.. حتى يتنفس الصعداء بعمق في نهاية كل جزء، ليعاود الفوضى ثانية - طائعاً مختاراً - الى الاغوار البعيدة لعالم البطريرك المتوحد.

- اما كلماته فانها [٢٠] تنساب متألقة في شفافيه محاولاً، كما يقول، ان يجمع بين الصورة والموسيقى.

هوامش:

(١) منهج الواقعية في الابداع الادبي ص ٣١٠ د. صلاح فضل الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨

(٢) نفس المصدر السابق ص ٣١٩

(٣) مجلة المسيرة ص ١٥٤

(٤) عزلة غارسيا ماركيز ص ٩٧

(٥) المصدر السابق ص ١٠٢، ١٠٣

(٦) رواية خريف البطريرك ص ١٨

(٧) المصدر السابق ص ١٩

(٨) عزلة غارسيا ماركيز ص ٣٩ وفيه يقول «ان الصحافة لم تعلمني الايجاز والمباشرة كما يقول بعض النقاد. وانما ساعدتني بعض ذرائعها الشرعية على جعل القاريء يصدق ما أروي».

(٩) تيار الوعي في الرواية الحديثة ص ٧٢ روبرت همفري ترجمة د. محمود الربيعي - دار المعارف مصر ١٩٧٥.

(١٠) خريف البطريرك ص ٢٣، ٢٤

(١١) أنظر اتجاهات جديدة في الادب جولد فليشتر ترجمة نجيب المانع منشورات وزارة الاعلام العراقية - سلسلة الكتب المترجمة (٢١) عام ١٩٧٤. ص ١٥٢ الجزء الخاص بـ كلود سيمون ولغز الذاكرة

(١٢) رواية خريف البطريرك ص ٢٤، ٢٥

(١٣) عزلة غارسيا ماركيز ص ٣٩

(١٤) منهج الواقعية في الابداع الادبي ص ٣١٢

(١٥) مجلة البيان ص ١٧ مقال «جذور غابرييل غارسيا ماركيز» بقلم محمد المخزنجي العدد ٢٠٠ نوفمبر ١٩٨٢ - الكويت.

(١٦) مجلة المعرفة ص ٣٤ مقال «مقدمة في الميثولوجيا» بقلم بشير زهدى العدد ١٩٧ تموز ١٩٧٨ - سوريا.

(١٧) رواية خريف البطريرك ص ٨٩، ٩٠، ٩١

(١٨) منهج الواقعية في الابداع الادبي ص ٣١٢

(١٩) مجلة الآداب الاجنبية ص ١٣٠ قصة «دوى بين الاوراق» ترجمة ميخائيل عيد العدد ٤ السنة الرابعة آذار ١٩٧٨ - دمشق.

(٢٠) من تقديم مترجم الرواية الاستاذ محمد علي اليوسفي ص ٧

قداس بلغة الناي

زاهر الجيزاني

ليتني كنتُ في اخر القافلة .

.. ليتني كنتُ في اخر القافلة .
أتخفى بأحزانها ندماً أو نديما.
ليتني سُرُجٌ لا تحنُّ الى عتمة
ليتني أجهل السرَّ
حين يموت من الذعر .بين يديَّ كلامي
ليتني حين ألقي سلامي
على عابر يتهادى
ويرتدُّ نحوي سلامي .
ليتني كنتُ في اخر القافلة .

وترتفع الريحُ ـ هذا صليبك سأل عليه دمُ المعمدان
كأن بياضاً من الشمس، يمتدُّ في خضرةِ السيسبانِ
كأن جبالاً من الحلمْ تنشقّ عن زرقة
ثم تنهار قبل الأوان .
كما يبدأ اللحنُ عذباً حزيناً
كما يعول الماءُ ثم يرقُّ
كما تستشفُ وتومض خلف ـ رماد الكلام ـ المعاني
رأيت نشيجك ـ عفواً
سمعتُ أزاهيرَ عمركِ ذاويةً
أهذي أزاهيرُ عمرك ذاويةً
أم أنا
لا أرى غير موتِ المكانِ؟

●●●

... وهذي الأكاليل .
أكاليلُ بوصٍ ـ وألواح من خشب السنط والطيلسانِ
وأمزج بالخلِّ والدم أنبذةً
وأديرُ حصاةَ الزمانِ
الى جهةٍ تستر بحين فيها .

الطرق

.. طرقٌ تتصلصلُ
تدحى تدارُ
لها وجه آبائنا وتجاعيدهم



متشبثة بمساء التخوت
طرقٌ
أم ترى قبرُ ذكرى
ومنديلُ أغنية لا تموت؟
طرق رافقتْ حلمنا
طرقٌ فرقت حلمنا
طرقٌ ضيعتنا وضاعتْ
والتقت ـ مرة ـ والتقينا
فشربنا كؤوسنا . . واقمنا قدّاسنا ،
وبكينا .

●●●

قوة الحلم

. . في الممر الطويل ـ أتذكره ـ
حين اويتُ حزني بباب الكنيسة
آويته في بقية نور ضئيلٍ
تجسد في صورة الأم
عذراء أرملةً
في القصيدة ـ عذراء أرملة
في المدينة عذراء أرملة
في الشجيرات آويتُ حزني
وآويتُ أغنيتي .
في الممر الطويل . . انقلُ خطوي
وأقرأ مايكتبُ الفتية الشاربون

[الرقى والأغاني]

الصديق رأى وقع أقدامهم في الممر الطويل .
هو ذا قمري فرّ مني

وأورثني الفقر والاكتئاب
هوذا غامض، غامض، (واضح كالتراب)
هو ذا واستدرنا معاً للطريق، لأشجاره
لزجاج الدكاكين، للبنت تخرج مراتها
من حقيبتها، تتأمل حاجبها،
ينبغي أن اعيد الغناء القديم من الطينِ
من نبتةٍ تتناسل في غفلةٍ
أتراني أجادل عن قوة الحلمِ
عن أرمل يتكامل قرب الجنيد
وعن كاعب أتأمل وشمَ يديها
وصفّ جواميسها
فوق مصطبةٍ يتكوم تأريخُ أمنية
تتكومُ أوراقُ خس ـ تراني انتبهتُ اليها
بلوزتها ـ والتواء ضفيرتها
أين سافرت؟ . . .
أين سافرتِ؟ [من كريت الى سان فرانسيسكو
ومن بغداد الى طوكيو
القاهرة . . . مدريد . . جنيف . . سور الصين
باريس . . لندن . . الجزر، الشواطيء]
آه يازرقة الشمس
ياورق الدار . . ياباننا
اقلقتنا القصيدة في الظهر تسرج قنديلها
وتنادي عليَّ غموضَ الطبيعة
عبر فردوسها
عبر باب اللغات البديعة .
أتراني اجادل عن قوة الحلم
عن روح مقهىً قديم .
دربنا نحو ذاك الزقاق الطويل
دربنا يادليل .
آه ميداننا أهنا فسحةٌ تبرأ الروح فيها ويشفىٰ العليل .

كلُ أحلامنا، ثرثراتٌ على الرملِ،
أخطاؤنا
غزونا الغيب ـ مابذرت كفنا
ما اختصمنا سكارى
وصحنا على نادل، وبكينا على كتف أو جدار
أيها الشعر كن لهباً أو حطاماً
سفراً مبهماً، مبهماً يامساء الكلام
إنه رجعنا ماتيقظ منا
قبل هذا الأوان
فأنتبه لعيون عزيزة
لدخان تصاعد من لهب العقلِ
حين التقى بتراب العزيزة .

●●●

الطلول :

الارض زنبقة
وهذا يوم أعياد الزنابق والبقول
تتجمعين معي
وندفع تلةً حمقىٰ على تلّ
فتضحك من حماقتنا التلول
وأكاد ألمح غابةً
وأكاد أمسكها ـ طلول .

●●●

الفتية

في اصابعنا محضُ طينْ .

غير أنا نحركُ صلصاله
فنري في دوي العبارة.
ندبةً تتجمع في ظلمةِ الأغنياتْ
إننا الفتيةُ الواهبون
شرارتنا لرماد اللّغاتْ

●●●

السكون:

حبيبتي الغابةُ؟
أم هيئةُ الغابة؟
أم زمنٌ أخضرُ؟
لا ريح لا خمرةً.
تسعىٰ بنا
يسعىٰ بنا سكوننا المقمِّر؟

●●●

الراية:

رايتي لم تعد رايةً
مهجٌ تنحني - بحنان على خطواتي
رايتي - هذه - رهنُ اغنيتي
أو مماتي.

●●●

التوأمان:

تندىٰ جبيني
تلفتُ كان الفراتُ يمس جبينه

ابتسام:

.. سكنَ الرعد
ونام العسُّ في البار
وقلبنا الأحاديث - وجدفنا
وها نحن كمن يركب ظهر الحوتِ
في الليل امتطيتُ الشارع الضيقَ للبيت دليلاً ثملاً
فاستيقظي ياقرّة العينِ
فما جدوىٰ الاحاديث عن الطوفانِ أو نوحِ
وما جدوىٰ الاحاديث عن الروحِ
فأنت ملجأي ياقرة العينِ
ضعي الشمعة في الصحنِ الزجاجيِّ
ضعي كفَّك في كفي
وفي الطينِ يد الآس
وافتحي البابَ فقد عاد من الصحبةِ زينُ الناسْ.

●●●

البحر:

.. سواد البحر
أم برجٌ تلاطم في ذكورته المغيبُ؟
تلاطمْ.
انني أسعىٰ لورد له ثمرٌ غريبُ
يدقّ الباب - مرتجفاً، خفيفاً
بالام النعاس - ألمٌ عنه - مسافته
أناوله ثباتاً ثم أمحو
تراب المطلق الكلي منه
وأمنح نسله خمري وجامي
وأجلسه على قلقي
وأشرك ماء طيفته سلامي.

رأيت البحر قد فسدت أرومته
فجمع رحله ونأى وغاب.
وفارق وجه سيدة به (ظفر)
ونافذة وباب.
وأهدأ متعباً ـ وأجوس دارا.
والمح صورة الأشياء تطوى
كطي السجل ـ ثم تعود تعلو
شهاباً مهلكاً ـ فأشم نارا
على ورق تركتُ لهم نهارا
كفوضى مرةً يبدو وأخرى
من التهذيب مختنقاً وقارا.
بأسورة النساء ـ اعيد دفلى
مهدمة لأعيادي ـ
وأرعى
مزاجاً ـ راكضاً فكأن عمري
تشكل في صباه على جواد
ألا حظه فأدهش ـ كيف يقوى
على الاعباء قلب القاف؟ ورقاء وقبرٌ
وقارب فتية ينأى
وأورا قٌ على شجر مسن
يرى الفاظه حسناً
اكوكبكن نرجسةً
واسرجكن افدنة
كأن حياتنا لغزاً.. تخطينا كآبته للفظ
له عنف المدار.
وأمضي عبر رقرقة السواقي
ترافقني الى جبل النهار
أرى فرس العجائب كيف تخطو
من المقهى لأكوابي؟
تجزئني نوايا ـ واستغاثات وصمتاً
له ندم الزنابق.
لهذا أدرك الأشياء حلماً
يشعشع مسرعاً ويعود رملا
ـ أتاتي ؟

ـ لا
ـ ولو كذباً تجيءَ ـ ضربت دفلى
مآذن روحها وأقمتُ حفلا
بخفة نادل يرعى
عويل الشاربين ـ أحط كأساً على كبدي
وأشرب نخب وجهك حين يغني
بأفلاكي ـ ويرسب في يدي فزعاً ورملاً
ـ أتاتي؟ أي وهم
لأجل حنينه رافقت حلماً
يشعشع مسرعاً ويعود رملا
أرقت طفولةً
وكسرت عوداً رائقاً
تتخيل الأشياء أقوى [أو تجوهرُ عارضاً]
وتحل أقمطة النبيذ
ليبتدي أنسٌ يضي، شفاه سيدة
وتسري رجفة الآلاف
ينتعش المكان بكركرات
واشتعال سيجارة
أواه ـ هل تدري
أرقت طفولة
وكسرت عوداً رائقاً ـ وسقطت رملاً

حلم (١)

حلمتُ ذات ليلة ـ بقارةٍ
ترقد في فراشها الوثير
أرعى القبابَ البيض في مدارها

والكوكب المنير
أرعى بها القطيع والقليبا
والحسك الحبيبا
ياسفنناً تائهة في ظلمةِ الجزيرة
روي لنا أشواقنا الكبيرة.

حلم (٢)

حلمتُ ذات ليلةٍ
أضيعُ في مفترق المدينة
منحدراً من جبل
كأن ليلاً أزرقُ
أو سمكاً يرفعني
من موجة الروح - الى استغاثة السفينة
وكلما قبضت موجة الرخام
قبضت محض طينه

حلم (٣)

حلمتُ ذات ليلة
كأنني اضلل النجمة عن مدارها
أو أرفع الغطاء
عن حفلة النجوم في السماء
عن ألم الرحيل
للملك الضليل
من أطلس الدنيا
الى بناتِ نعش راكباً عويلي
في ظلمة العالم كن دليلي

امرأة

وجهك
ام زجاجة الشمس؟

وحوله أنا
بي ولع الفراشة الأخيرة
هل يستطيع طائر
أن يرتقي
فضاء هذي المرأة الجزيرة

●●●

امراة

وجهك
فيه قوة الوردة
حين تهدأين
وقوة من تعب السنين
وجهك يصفو آخر النهار
من كدر كالماء

●●●

حلم (٤)

حلمت ذات ليلة
أنزل في سلمك
وانتهي لغابة
يد على عوسجتي - وفوق قبة السحابة أخرى
ونار الظفر الجليلة
تصعد من مدافني
وأنت في (أقاصي - فوزك) القتيلة
أفقت - حين صفرت رياحنا
وانتهت السحابة
رايتُ اني العربة
والفرس - الكتابة

شجرة الهدهد

محسن الخفاجي

توضيح:

«في هذه القصة توظيف للحكاية الشعبية لدى الجنوبيين عن عظمة الهدهد. ومن الشائع ان يصطاد الهدهد من قبل الصيادين الحاذقين، ويطبخ في قدر بين قبرين أحدهما عتيق والآخر جديد، ثم تجمع العظام وتلقى في الماء الجاري، والعظمة التي لا يجرفها التيار هي التي تؤخذ وتستعمل كتعويذة سحرية في اغواء النساء الجميلات المحصنات. ويعتقد حامل العظمة - طبقاً لموروث شفاهي - انه ما أن يمس فتاة جميلة بعظمة الهدهد حتى تهيم حباً به ويتملكها هوس الهيام به الى الأبد.

لقد اردت في هذه القصة توظيف هذه الأمثولة عن الحب المستحيل من خلال معالجة لموضوع معاصر يتناول علاقة غير متكافئة بين امرأة ورجلين.

ان عظمة الهدهد هي الفردوس الضائع في إحلام الرجال أو هي صورة أخرى شبيهة بنبات الخلود الذي أضاعه جلجامش او ان طائر الهدهد هو الأفعى التي ابتلعت نبات الخلود.

وهكذا فانني احاول في هذه القصة أن ألمس هذه الرموز مجتمعة لكي تكتسب قيمتها الدرامية في النص من خلال الأحلام المستحيلة.

١ - فخ لصيد الهدهد:

قالت أمي وهي تحملق في وجهي:

- لاتذهب الى شجرة الهدهد. انها شجرة شريرة تملؤها الأرواح الشريرة والشياطين وتسكنها الثعابين السامة القاتلة.

ولم أحفل بأوامر أمي، اذ كان علي ان انتظر مريم هناك.

في الطريق الى شجرة الهدهد، كنت أغني أغنية راقصة يهتز لها رأسي الى الجانبين وأنا أقود الدراجة، وقد شددت ثوبي الأزرق بحزام جلدي، واذ نظرت الى الساعة وأنا أحرر يدي من المقود، وجدت انها لم تبلغ العاشرة بعد، وان الصباح ما زال مشرقاً والسماء صافية الا من أجنحة عصافير سائبة، بالرغم من اننا مازلنا في الشتاء، وكان مروري بالدراجة على الورق المتساقط والأعشاب الجافة يبعث صوتاً غامضاً كصوت أغصان تحترق، ويفزع القبرات فتجفل اجنحتها بحركات سريعة حادة، وتطير في اتجاهات متعاكسة محدثة ايقاعاً غريباً، وحين ترتفع القبرات والطيور الأخرى اراها كبقع سوداء او بيضاء متناثرة على سطح السماء النظيفة كأنها صورة جميلة معلقة على حائط.

بلغت الشجرة، وكان قلبي يدق بعجالة، وهناك كانت مريم تقف تحت الشجرة بموازاة جذعها العريض كالتمثال وضفائرها معقودة وشيء من الحزن يتبدد في بشرتها الشقراء.. هبطت من الدراجة

وقلت لها :

ـ هل تأخرت عليك كثيرا يامريم؟

قالت بصوت فارغ :

ـ ليس هذا مهما . لقد حضرت لأقول لك شيئا هاما .

قلت بسذاجة وافتعال :

ـ كالمرات السابقة . . ستقولين انك لم تنامي من أجلي وتفكرين بي كثيرا . انا ايضا مثلك يامريم . كنت احاول ان أبدو صادقا معها كل الصدق وأنا أنطق كلماتي بأداء فخم كنبرة ممثل فاشل ، لكن مريم ضحكت باستنكار وانفرجت شفتاها الجميلتان مثل فاكهة مقطعة عن ابتسامة حادة . وقالت بغنج :

ـ كلا . . جئت لأقول لك : انني لم أعد أحبك . لم أعد أطيقك .

فصحت بغضب وأنا أرتجف :

ـ ما هذا ياعزيزتي ؟ انك لابد مريضة . ما السبب الذي يدفعك لهذا الكلام . انني لم أجرحك أبداً . . لاأظن انك ستشعرين بالسعادة حين ابتعد عنك .

فصاحت مريم على الفور :

ـ كفى كفى . لاتكن أبلهاً انني أحب أحداً سواك .

قلت لها بحزن :

ـ انك تكذبين يامريم . لا أحد سواي يمكنه ان يحبك بقدر ما أحبتك . لقد قلت لي مرة انك تحبينني حباً يفوق العبادة . فلماذا تتراجعين؟

انخرطت مريم في بكاء عنيف ، واهتزت قدماها حين كنت اتراجع خطوة . . خطوة للخلف في الممر العاري الذي قادني الى شجرة الهدهد . . وسمعت صوتها المرتبك :

ـ ذلك ما كان في الماضي . الآن لم أعد أحبك . كنت خائفة . . ما يضيرك ان لم أكن احبك . الفتيات كثيرات في المدينة وستجد واحدة غيري .

صرخت بشدة :

ـ أحقاً هناك شخص آخر؟

ولم تقل كلمة واحدة . قلت في نفسي : وأجل . هناك شخص آخر سرق روحها . . فكرت بآلاف العشاق الضائعين وأنا أتمدد جوار شجرة جرداء . كان شيء ما يتحطم في داخلي .

عادت مريم الى صراخها الحاد بصوتها الطليق الذي يشبه صوت الديك :

ـ نعم اني احبه . هل تريد أن ارسله لك؟ انه ليس جميلا ، ولكنه يستهويني .

بدا لي حين كنت أصغي لكلماتها كأن شجرة الهدهد تحترق بالسنة من نار حادة ، والطيور الغريبة ذات الريش الملون تطير بذعر من اعماق الأغصان وطيور أخرى تتكوم سوداء محترقة تحت قدمها . ثم سقطت بعض الأغصان وغدت اكثر سواداً . وكانت تنظر الي بعينين دامعتين عبر ذلك المشهد الشاذ .

قلت لها ببرود :

ـ اني آسف . لماذا لم تقولي ذلك قبل الآن؟

قالت :

ـ لست أدري . انني خائفة ، ولكنني مازلت أحبك .

وجدت انها لم تعد كما كانت . انها الآن مختلفة بشكل لا يوصف فمددت لها لساني بسخرية كما يفعل طفل مع أم ماكرة ، وقلت :

ـ اذن ، ماذا تريدين مني بالضبط؟

ـ ان تحبني لاتكرهني .

ـ كيف يكون ذلك . اني لا أصدق .

قالت بهدوء :

ـ لتكن اخوة .

ـ لن تكوني أختي لا أستطيع ان أتصرف معك كأخ .

ـ ولكنني سأظل أحبك واعبدك .

ـ سأرحل الى مدينة أخرى .

ـ سأبحث عنك في هذه المدينة الأخرى حتى أجدك وفي كل شوارع العالم سأبحث عنك لابد ان أجد عنوانك .

ـ لن أترك أثراً على الأطلاق يدلك علي .

وتركت مريم ، وأنا أقود الدراجة الى البيت أفكر ببرود ها اني قد أضعتها في غفلة فسرقتها الأرواح الشريرة . هاانى ادرك اكثر من أي وقت مضى ان كل شيء من حولي يصير ركاماً من النفايات تتغير صورة مريم في ذاكرتي ، وتتحول الى صورة شيء غريب يذكر بحجر صخري اوسكين حادة مخيفة ، ثم تشحب صورتها الرقيقة قليلا قليلا حتى تنطفيء انطفاء، مثل ضياع صورة على شاشة .

٢ ـ عبور سريع :

أمر كل صباح امام الشجرة دون أن التفت لأغصانها لم يعد ذلك نافعاً أبداً. لقد ذهب كل شيء دون عودة.. واشعر اذ ابتعد عن ظلال الشجرة بعيون مفتوحة ترقبني. أجد لذة في الوقوف تحت اغصانها البهيجة لكنني لاأفعل. يحلولي ان ألمس البراعم الغضة لمسة العاشقة وبشفرة سكين أحفر اسم مريم على جذع الشجرة العريض، وارتبك كطير في قفص. لاأريد أن تعرف انني اكتب اسمها الآن. ان روحي مفككة وغائبة بسببها.. اذكر وصايا أمي.. وتدور بي الأرض حين اكمل نقش الحرف الأخير على الجذع. الآن تصبح مريم متجسدة في حروفها ترقبني بعينين من لحاء الشجر.. تقول لي كلاماً غير مسموع.. أصوات غامضة لاتفسر وأحاسيس ملفقة كالعادة أجيء الى هذا المكان حيث كنا نلتقي مراراً وكان شيء ما من التوازن الدقيق والألفة الغريبة يتولد بيننا. اذكر حين عرفتها أحسست كأنني كنت ابحث عنها طويلا وقد ضيعتها وتصير الطرق التي قادتني اليها طرقاً مفتوحة الى السعادة وكنت انتقي كلماتي كل يوم، وأردد: سأقول لها هذه الكلمة انها جميلة، الكلمات الأخرى غير مناسبة.. ياالهي انني افقد قدرتي على النطق في حضرة هذه الفتاة هل هذا العذاب الذي يعصف بي هو الحب؟! هل أحبها؟!

سأجن بالتأكيد لو رأيت عشيقها. من يكون؟ كيف سيحدث لو التقينا ذات مرة. ذلك سيكون موقفا صعبا دون شك. سأهتز كالسنبلة أمامه لن يكون بأمكاني حينذاك ان اختار موقفا آخر..

اقول له:

ـ انني مجنون بها.

اقول له ببطء كصوت المغني الحزين:

ـ ماذا تريد حتى تتخلى عنها؟

واصرخ به

ـ أليست لديك روح بشرية لكي تشفق علي؟

لكنني اكره ان تقودني مريم الى هذا الحضيض، فأتهاوى بين قدمي فتى غريب. اكره أن ألمس قدميه بضراعة.

لا أحد يستطيع ان يمرغ جبهتي في الوحل. أتريد مريم أن تذلني.. باللغرابة. ماذا أفعل؟.. انني مجرد ببغاء بلسان محشو بكلمات فارغة.

هاانذا أمر مروراً سريعاً كصاروخ في الممر العاري. الهواء يعبث بثوبي واغنيتي تصدح. الثعابين القاتلة لم تلدغني والأرواح الشريرة لم تمسني بعد.

وأنا اغني ببهجة طفل يمسك دمية ملونة.

٣ ـ حاجز:

قالت أمي:

ـ «ان روحك قد سرقها الهدهد.»

وفي المساء أوقدت لهباً وسقتني نقيع جذور نباتات غريبة قالت انها ستشفيني من آلامي. لكن ذلك السائل الغريب وهو يلهب جوفي لم يضع حداً لكل شيء، كان شيء ما يتفاقم كاحتراق متواصل، وكنت أقول: انني صندوق مغلق ومريم وحدها تمسك بمفاتيحي وظللت أصرخ في نومي: مريم.. أين انت الآن؟ الى أين تمضين وتتركينني؟ وفي أحلامي كنت أرى مريم شبه عارية تركض على أرض مبللة لامعة فيتطاير شعرها الأشقر، وتلمع عيناها الزرقاوان.. ابصرها فأتقدم خطوة أو خطوتين، واحتضنها هناك بأصابع واثقة. أمسك بها من يديها النحيفتين اللذتين فتسيل دموعي المنبثقة بخطوط متعرجة، وأرفعها عن الأرض قليلا رغم بكائي، فتضحك ضحكة مجنونة ثم تنفلت من بين ذراعي الضعيفتين الخائرتين وهي تشهق وتذهب الى جهة ما فلا اعود أبصرها الا بصعوبة، كأنها تمضي في ضباب كثيف لايخترقه البصر. كما لو كانت غيمة بيضاء قد هبطت للتوفي المسافة التي بيننا: أصيح كالطفل:

ـ مريم، انني بدونك ضائع لامحالة.

لكنها لاتسمعني.

غير انني هذا الصباح رأيتها تجلس على مقعد الباص جوار لوح الزجاج وحين مر الباص، لوحت لها بيدي في برود، وأحسست ان تلويحتي اصابتها برجفة بدت لي معزولة خلف لوح الزجاج وضائعة بدوني. رأيت انها كانت مرتبكة كثيرا كأنها كانت تصرخ:

ـ «انني احضر كل يوم عند الشجرة ولا أراك. أين سأجدك بعد الآن؟»

أفكر. هذه الفتاة ستجلعني أفقد صوابي.. انها تريد ان

اجـري خلفهـا كالأبله . . انهـا تذلني تمـامـاً . . تضحـك مني ثم تبكي بمـرارة من أجلي ، وتتعلق بي كمـا تتعلق طفلة بعنق أمهـا . وأوهم نفسي . . لن يحـدث بعـد الآن ان تهزني وتجعلني ارتجف في مواجهتها مثل ثوب مبلل معلق على حبل . ينبغي ان أمثل دوراً مناسباً يرضيني : لأبدو لها انني افكر بها . سأقول لها بلاصوت : ان رجـلا مثلي لن تهـزه فتـاة . لن يكـون لذلك تاثير ما على أيامي القـادمـة . سأقـول لها : حذار يامريم فالنهر يكذب الغطاس . . انا النهـر وانت الغطـاس . . لن أدعـك تجـربين السباحة الهوجاء في مياهي العميقة . عودي في الاتجاه المعاكس .

لقد وضعت حاجزاً بيننا وعليك أن تطيحي به في لحظة واحدة . افعلي شيئاً ما من أجلك . كوني شجاعة . ان الوقت يمر ، والحاجز ما يزال ينتصب .

٤ ـ البكاء المر :

اقترح ان اغادر المدينة . انه حل معقول وعادل . سأنسف تركة الشباب الـرثـة المسفـوحـة في شوارع المدينة الجنوبية . . ولابد سأقف امام شجرة الهدهد ، وأحتضن جذعها . ألصق خدي على سطحـه البـارد . . أمـد أصـابعي بين اغصـانها السفلية المتشابكة كجســد مخـدر يستسلم لسكـاكين الجـراحين وأصـرخ : وداعـاً باجـذورها التي ستشيخ في يوم ما . وداعاً ايتها الشجرة المقدسة ، الشجـرة العتيقـة الخـالـدة . . وداعاً . . اتمدد لصق قاعدة الجذع وألمس حروف مريم ، وأدق على الشقـوق بقبضة قوية . أدق على الميم وادق على الـراء المقـوسـة ، وادق على اليـاء على عينيهـا الضيقتين الماكرتين وهما تحدقان . بي . ثم أدق على الميم .

ذات يوم لابد ان مريم ستأتي الى هذه الشجرة ، شجرة الهدهد التعيس وستـرى اسمهـا الذي حفرته بسكين مهذبة . لابد ستبكي علي بكاء مراً . أعرف اني قد اضعت الطرق اليها ، وانها لن تدلني على اي من هذه الطـرق التي تمسـك بأسـرارهـا ولن تمـد لي يداً عاشقـة . ستظـل نائيـة عني وسـاشعـر انني فقـدتها تماماً . فقدت طفولتها الغضة .

يوماً ما ليس ببعيد حين لن يمكنها أن تراني ثانية ستبحث عني في الأوراق الصفــراء الســاقطـة عن نفسي الحـار ، عن لمستي المنفيـة فوق سطـوح الأشيـاء عن روحي الهـاربة التي تبددت بين الأغصان بحثاً عن عظمة الهدهد ، وفي لمسة الريح على الأوراق الخضراء البراقة .

لكـنني اصــادفهــا ذات صبــاح تركض في اتجــاهي على طول الـرصيف بينمـا السمـاء مليئـة بغيـوم رصـاصيـة ملتحمة ، والمطر الناعم يتناثر في كل مكان ، وحين اقتربت مني رأيتها تلهث .

قالت :

ـ رأيتك تقف لوحدك . . فأردت أن احييك . آمل ان لاتنقم علي .

قلت :

ـ لأي سبب؟

قالت :

ـ ربما لأنني هجرتك .

قلت بثبات :

ـ اني آسف كثيراً . لقد سببت لك آلاماً . حاولي ان تنسي كل شيء

قالت : انت لطيف جداً .

فقلت لها : شكراً لأطرائك .

قالت : لقد تأخرت . . وداعاً .

فقلت لها ببرود : «مع السلامة . »

وحين نطقت كلمتي الأخيرة . ادارت ظهرها لي ، وظلت تتقدم بخطى منكسـرة قلت في نفسي : يالهـذه الفتاة . انها تعذب نفسها كثيـراً وتعـذبني . هل هي حائـرة؟ أتكـون حقـاً مثـل امـرأة توزع جسـدهـا بين الـزوج والعشيق؟ من اكـون في لعبـة كهـذه؟ اهذا الـزوج الـذي لايـدري أم هذا العشيق القانع بالفتات؟ لو كنت أياً منهما فأنا تعيس كذلك ومريم أيضاً ، لافرق .

لاأحد يعرف ان مريم قد قتلتني تماماً ، كما لولم يحدث لأحد مثلي من قبـل انهـا طعنتني بمـدية سامة ، ثم حين ايقنت اني مت بمـا فيـه الكفاية راحت تبكي خلف جنازتي بكاء مسعوراً مثل بكاء الأمهات . . هل أغفر لها انا القتيل؟ هل اغفر بسبب حبها الجديد الـذي يتشكـل حول طعنتهـا البغيضـة؟ لست قادراً على ذلك . . انني حقاً لا املك القدرة على حبها أو كرهها أو نسيانها . لااستطيع حتى أن ألمسها . سأسقط على البلاط لو لمستها ، واتهاوى تحت قدميهـا كرجـل يمس سلاكـاً مقطـوعـة مكهـربة . تبدولي امرأة

لمحلتة لشعرها الأشقر ولشرائطها غير المرتبة صعقة التيار الكهربائي .

لكن الآن أين أنـا؟ في اي بقعـة اكـون؟ ماذا اصبحت؟ لست ادري؟ لقد فقدت كل شيء دون أن أفعل شيئاً . لولم اكن عرفت مريم . . لولم اكن قد جئت ذات مرة بدراجتي الجميلة الى شجرة الهـدهـد ، وأثمـار التوت في جيبي لما كنت عرفتها أبداً ، ولمضى كل شيء بهدوء . لكنني جئت غير عابيء بنصائح أمي ، ووصاياها الأمومية الرقيقة .

اقول لأمي :

ـ ماذا أفعل ياأمي ؟ اني عاشق .

تقول :

ـ هذه بنت شريرة ياولدي .

اقول :

ـ كلا ياأمي . . انني أحبها .

تقول أمي ، وهي تضحك :

ـ ما هذا؟ لقد تغيرت كثيراً . لم أعد افهمك لست ابني الذي ولدتك .

اقول بذنب

ـ أجـل ياأمي . . انني اتحطم كصخـرة تـندفع فوق سفح هي التي فعلت ذلك . تقول أمي وهي تشعل سيجارة من لهب الموقد :

ـ تزوجها اذن .

ـ هي لا توافق .

ـ اتركها . اتركها . هذه الفتاة لاتناسبك .

ـ ستلاحقني في كل مكان ياأمي . ولا بدلي أن أهجر المدينة .

ـ ما هذا؟ اتكونان مجنونين لهذه الدرجة؟!

ـ نعم ياأمي . . كلانا يتعذب بسبب الآخر .

تقول أمي وقد انتفض في كيانها الحرص الأمومي الكاسح :

ـ لاتـذهـب الى شجـرة الهـدهـد . . ابق في غرفتـك . الفتـاة التي تحبك حقاً ستبحث عنك في كل مكان . لاأريد ان تكون ضعيفاً ياولدي .

غيـر انني للمـرة الألف أهـرب من حصار الجدران الأربعة . واتجه في الممـر العـاري فوق دراجتي المنطلقـة كحصان . كما لو كنت هاربـاً من أفعى سامة تلاحقني ، وهكذا كنت ضعيفاً وخذلت أمي مرة أخرى .

٥ ـ التعويذة :

«لن يكـون بأمكـاني أن أمسـك بعظمة الهدهد ، وأن أمس بها أمرأة ما . . الهدهد النادر لايمكن الأمساك به . انه طير حذر جدا . حتى لو حدث واصطـدتـه فأن عظامه سيجرفها التيار مرة واحدة لن تكون هناك عظمة لايجرفها التيار . وداعاً أيها الهدهد . وداعاً أيتها العظمة البديعة . وداعاً ياجسد المرأة الجميل . »

٦ ـ حلم أول :

نقف متقابلين ، وجهاً لوجه في أرض خالية . جئنا الى هذا المكان الشبيه بخربة مفتوحة من كل الجهات . وجهان لم يتقابلا من قبل . أرى وجهـه ذا القسـمـات الضـائعة ، واكتشف انه ليس سوى شاب وحيد يراهن على خسارتي بكل قواه :

اقول له :

ـ هل تعرفني حقاً؟

يقول :

ـ انني اعرفك تماماً .

اقول :

ـ هل تعتقد انك ستفوز؟

يقول :

ـ لسـنا في سباق . ان علينا ان نكون صادقين فقط .

اقول له : ضع نفسك مكاني . ماذا ستفعل؟

يقول :

ـ أنسحب بهدوء لانني لن أخسر شيئاً .

اقول له :

ـ أتعرف بانني منحت مريم هذه الفرصة ولم تستغلها بذكاء .

يقول :

ـ اعرف .

ـ اذن لماذا تطالبني بالمستحيل؟

يقول :

ـ لدي القناعة بانك لن تاخذ مريم مني . وهي لن تفعل .
أصرخ به :
ـ اذن قل لي كيف ستعيش مع امرأة أحبت رجلا غيرك؟!
يقول :
ـ انني أغفرلها . . لو ساعدتني . وانا واثق من انك تفهمني .
افكر بمرارة : أأكون سببا في شقاء هذا الفتى . ان علي انّ اتصرف بحكمة . أصمت قليلا ثم أقول بلهجة حادة :
ـ اسمع . انني سأمنحكما فرصة أخرى .
٧ ـ حلم ثان :
تبدو مريم كتمثال من المرمر يتحرك فوق قاعدة صلبة حركة موضعية . أرى وجهها المستدير، وقلادتها الذهبية . وفي لحظة واحدة يقبل بضعة أفراد بثياب أنيقة . انهم يمدون اصابع مستهترة الى جسد مريم ويعبثون بشعرها القاسي وعينيها الجميلتين دون ان تقول شيئاً . تبدو لي كالبغي التي تستسلم .
هاهم الآن يندفعون نحوها اندفاعاً صارخاً . تتزاحم رؤوسهم وأيديهم، وتتناثر ملابسها في الهواء قطعة قطعة .
وأصيح :
ـ هاهي في الصورة البشعة . . امرأة مستباحة للجميع .
٨ ـ حلم ثالث :
وحدي أمضي بخطوات مستقيمة على شاطيء فارغ . أقبض بأصابعي على حقيبة سوداء . ليس هناك غير نوارس وغرانيق تحط بتعب على طول الشاطيء انني ذاهب ولكن الى أين؟ هذا الطريق لابد ان يقود الى شيء ما . أبدو أنيقاً ببدلتي ذات اللون الأزرق الفاتح . انني أتقدم على طول الشاطيء ليس هناك أم تجري خلفي لتودعني . لا أرى وجوداً لها في خلفية المشهد بأكمله . كان من الجائز ان ترمي خلفي الماء ـ طبقاً لعادة موروثة ـ لتحمي ولدها من اخطار المدن الكبيرة . . ما من فتاة تودعني بنظرة عاشقة وتمنحني تذكاراً : خصلة شعر مثلا أو قرطاً من معدن رخيص .
ياللهول : اذن أنا أسافر دون متاع ودون مودعين .
أليس هناك امرأة ما يشغلها مصيري الغامض؟
أليس هناك صديق ما يشغله مصيري الغامض؟
من هي؟
من هو؟
٩ ـ نقطة التقاطع :
. . وفكرت بعينيها الزرقاوين وقلت :
ـ انني لم أطلب شيئاً منك حتى الآن لاتخافي .
قالت بصوت جاف :
ـ انني حائرة حقاً .
وكنت أريد ان اضحك، ولكن الأمر أصبح مختلفاً . رأيت ملامحها المرهقة فغلبني الذعر . . وربما لم تكن قادرة ان تفعل شيئاً مما كنت أريد . . ولم اكن اطالبها الاباشياء غامضة ومستحيلة التحقق وبعدذ ذلك لم أحاول ان اقترب منها .
اشعلت سيجارتي الأخيرة بينما أخذت تعدل شعرها وانتظرت ان تقول كلمة ما، ولكنها لم تفعل، وقلت بهدوء :
ـ هل تحبينني حقاً؟
قالت :
ـ أحبك . أحبك . أحبك
قلت لها :
ـ انك لاتصدقينني . ولكن ما جدوى ان يصدقني أحد . . لابدلي ان أسافر وأعيش حياة أخرى . لقد انتهى كل شيء
قالت بتوسل :
ـ هل ستكرهني؟
قلت :
ـ لاأعرف . انك فتاة ضائعة حقاً .
قالت دون ان تنظر الي :
ـ لنكن صديقين الى الأبد .
قلت لها بسخرية :
ـ حقاً، ولكن فات أوان كل شيء
قالت، وهي تلتفت الي :
ـ من يرانا يظننا عاشقين .
فقلت :

ـ من يقول ذلك؟!

قالت:

ـ الجميع.. انهم لايصدقون اننا أصدقاء فقط.

وابتسمت بمرارة. هاهي تكذب مرة أخرى، وها هو الموعد الأكثر تفاهة والأسرع انطفاء وشحوباً.

قلت: اظن هناك مسعى واحد يزيل العقبة.

قاطعتني عندئذ بصورة حاسمة:

ـ ان نظل صديقين حميمين الى ما لانهاية.

ليس هناك أي شجن يستنفد ابتساماتنا وكلماتنا. بالفة خادعة وتواطؤ كاذب كان يحدث لي في الأيام الماضية أن اتسكع في الشوارع دون هدف في انتظار محموم بأمل أن أجدها في انتظاري يتملكني شوق خطر لحضورها متعذر اخفاؤه.. اندفع نحوها، وخطواتي تتلاحق، أياً كان الوقت أو المكان. وكنت أتساءل اذا كنت سألقاها مرة أخرى ويضطرب نفسي الحار حين أجدها تنتظرني فأتمهل لمرأى انتظارها المعذب تجسده حركة رأسها الثقيلة، وكنت اتساءل في كل مرة أراها تنتظرني: ماذا تريد هذه الفتاة حتى تتركني؟ ونظرت اليها باطمئنان فرأيتها مضطربة. كانت زرقة باردة تصبغ عينيها الجميلتين. اسمع صوتها ذا البحة المميزة:

ـ لم اكن اعلم انك تحبني حقاً الى هذا الحد.

وأقول:

ـ لم أحب امرأة سواك. ولكن ما معنى كل هذا الآن؟

وحين اقتربنا من شجرة الهدهد، أشارت مريم الى جذع الشجرة حيث حفرت اسمها، وراحت تغني اغنية ما، وهي تلمس شقوق الأسم، ثم توقفت عن الغناء وبغتة صاحت:

ـ مريم... مريم، الكل يغازلني، وأنت كالآخرين لم أعد أعرف ماذا سأفعل.

ومدت يديها الي فظللت جامداً وراحت ترقص بميوعة في جوار جذع الشجرة وهي تصيح بهوس:

ـ انك تحبني بجنون مثلهم جميعاً.

لم أحفل بحركاتها الرشيقة، ودقة اقدامها على العشب ولا رقصتها المتواصلة فاستدرت عائداً الى البيت دون ان انظر اليها. لقد بدت لي في تلك اللحظة الخاطفة الهاربة من عقارب الساعة مثل زوجة خائنة لم أكن اعرف، وقد أدرت لها ظهري بانكسار ان كانت قد اوقفت رقصتها بسببي، غير انه خيل الي ان رجلا ما قد جاء في مثل تلك اللحظة وانا أدير رأسي جهة البيت، وأخذ يعانقها على مرآى مني غير حافل بعيني الضيقتين كعيني القط. وبدت لي مثل فتاة لاأعرفها ابداً ولن يمكنني ان اعرفها بعد ذلك.

وفي اللحظة ذاتها كان الهدهد قد مر سريعاً فوق رأسي في طيرانه الهابط، ومضى الى جهة غير معلومة.

قصيدة

فاروق يوسف

انا لست ذا شأن
ولن اصبح ذا شأن
ولن ارغب ان اصبح ذا شأن
عدا هذا، احمل في نفسي كل احلام العالم.
بيسوا
«شاعر اسباني مغمور»

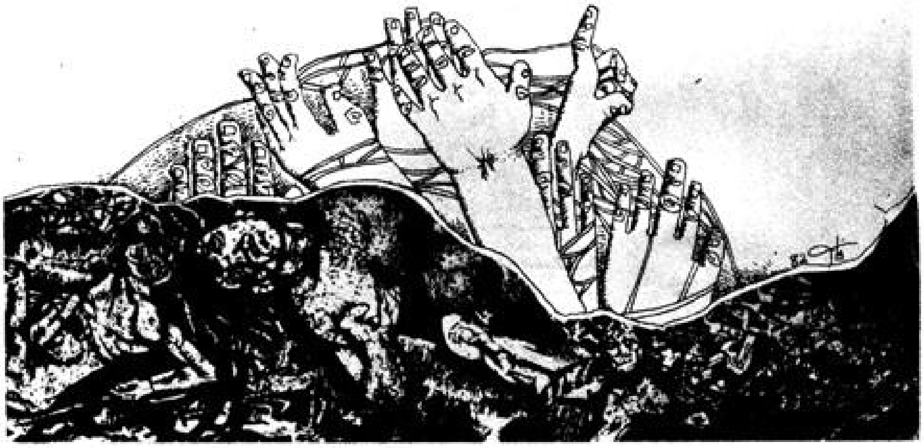
(١)

احلامي تتبعني للبيت
مااغرب ان نجلب احلاماً معنا
نحملها بسلال مصنوعة من القصب
مثلما نفعل مع الباقلاء
احلام اناس سعداء
احلام اناس يسعدهم ان يأتوا
قبل الوقت
ويسعدهم ان ينتظروا
يسعدهم ان يطول انتظارهم
وان يكون الجدار دائماً ماثلاً امامهم
وان يكونوا ذوي احلام

●●●

(٢)

الرجال الذين هم نحن
ليسوا غرباء
ولاهبطوا فجأة بيننا
يعبرون الشوارع وكأن لا احد يراهم
وهم غافلون عن كل مايجري خلفهم
وهم على ثقة
من ان كل مايجري امامهم
ليس سوى تجسيد لرغبة دفينة في التمثيل
امامهم سيكون خلفهم.
الان
بعد ثانية. بعد دقيقة. بعد ساعة.
بعد يوم. بعد شهر. بعد فصل. بعد سنة.
بعد عمر
المهم ان قبورهم ستكون خالية من ظلالهم
وبرأيي، فان ذلك يعد
سبباً كافياً لسعادة الرجال الذين هم نحن



(٣)

ايامي تتركني . فعلت خيراً
جسدي يتركني . هو الاخر كان رؤوفاً .
قلبي لم يتركني مختاراً ،
لقد كان مجبراً على القيام بذلك
لقد اقام لفترة قصيرة في روحي
ولم تكن تلك الفترة كافية لان يتعرف عليها جيداً
وحدث الانفصال
قبل ان ادُخلها ـ ادُخل روحي ـ
في خرم الابرة ، الذي لم يكن على اية حال من الاحوال
يتسع لاثنين .

(٤)

انفاسي تتركني
هل يعقل ان تتنزه الانفاس وحدها؟
في الشوارع . في الحدائق . بين الأزقة
استطيع ان ابرهن على حدوث ذلك
بمجرد خروجي اليكم
فانا مجرد انفاس

(٥)

كل الاشياء المهملة
كل اللحظات المنسية
كل الابواب المنهدمة
كل السعادات الهاربه
حضرت
دون ان تكون راضية
وهي تسأل :
من اطفأ الامل في عيني الدمية؟
من اوقف الدم في شرايين الكرسي؟
من علق الصليب في رقبة المصباح؟
من أهمل البعير وسط عطشه؟
هل انتم مازلتم انتم؟
واختفت

لم يكن هنالك اي بدبل
المفاجأة، اننا لم نعد كما كنا.

(٦)

ماأغرب ان نكون عشاقاً
دون ان نرى
او نسمع
او نتكلم
ما اغرب ان نرى
او نسمع
او نتكلم
دون ان نكون عشاقاً

(٧)

ما أقسانا
تنسى اننا مجرد الة
والاهم فينا
مايتحرك منسجماً وقوانين هذه الالة.

(٨)

تركت على منضدتي علبة سجائرها
وحقيبتها الصغيرة
وولاعتها اللامعة
تركت يدها ـ وجزءاً من احلامها
ومضت

(٩)

تدفقت المياه
وارتجفت العشبة
وانطبق جناحا طائر
بينما كان الجدول يستمع الى صوته بشغف

(١٠)

هيأت للهواء
ارجوحة
هيأت للنار
موقداً
هيأت للماء
جدولاً
هيأت للتراب
غابة
ونمت

(١١)

وقوفي عارياً من جسدي
لا يعني انني نقيضه
فنحن اثنان
ندين بالولاء لشخص واحد
احبنا ومضى

(١٢)

يوم قررنا ان نمضي حياتنا على غصن بارد

بينها الهواء يتنقل برشاقة بين خيوط الضوء
والنهار يتساءل بصوت منخفض عن سر الوردة
وهي تتطلع باتجاه الينابيع ، كاتمة عطرها
كان كل شيء يأتي منخفضاً تحت سقف رغبتنا
وكانت الغيوم تعلن عن افول رغبتها بالمطر
مأخوذة بالقمم، متبوعة بالرياح
يوم قررنا اختراق المرآة
كانت المرآة ذاتها قد تشظت في قلوبنا

(١٣)

نحن
باية رئة نتنفس، حيث الدخان واحد من رعايانا
باية غمامة وردية نطلق، حيث الافق قداغلق ابوابه
باية عتمة نستر الثمرة، حيث النهار قد دفن ظلاله
نحن
لدينا مانقوله للدخان
لكي يكون اكثر حناناً
ولدينا مانقوله للافق
لكي يكف عن التقوس
ولدينا مانقوله للنهار
لكي يسترجع قدرته على النسيان
ولكن
ليس لدينا مانقوله لانفسنا
وقد دفعنا بها الى الهاوية
حيث تصورنا اننا نلامس الاقاصي

(١٤)

في قلب قلب الشجره
كان المطر ينساب
وكانت الثمرة عارية
وكان الصمت مغلفاً بغنائه

●●●

في قلب قلب الشجرة
تسكن العاصفة
وتؤخذ نجمة بارتجاج البحيرات

●●●

في قلب قلب الشجرة
يهدأ قلب .

(١٥)

بين قلبي وبيني

الى ن . ع

- أ -

في طريق الهلاك
لا أرى احداً
غير قلبي . . وغيري

- ب -

لا قوارب في النهر
لا غيمة في السماءْ

لا نهاراً . .
فقطْ
عتمة تتدافع فيها عيون القططْ

- ج -

دونها حاجة للغناءْ
دونها رغبة في البكاءْ
دونها ضجة او كلامْ
رحل الغصنُ
واستيقظت صرخة وسط خضرته
قال شيئاً . .
ونامْ

- د -

بين قلبي وبيني
سبل لا تؤدي
بين قلبي وبيني
غابة من رماد وورد

- هـ -

هذا الحجر النائم من سنتينْ
في باب الدار
علمني ، كيف اهذبُ خطواتي
واريق عليه الأشعار

- و -

الثعالب مستنفرهْ
كالرياحْ
وعلى الشجرهْ
طائر مثخن بالجراحْ

- ز -

اخذت مني لغتي
صامتة تجلس في شفتي

قصائد

هادي ياسين علي

● الرعُاة ●

جمع الرعاةُ غروبهم
وطووا رداء الحزنِ في الصحرا وناموا
يتوسَّدون قلوبهم
ويطلقون لحلمهم شُهْبَ الجياد
ويغرقونَ مع الصدى في غربةِ الناي الحزينِ
لهم مُلكُ الفضاء.. وهم نيامُ
الله كبلّهم بساق العشب.
فابتهجوا
وأخلدهم الى الصحرا
فهاموا
متأبطين يد الفضا..
في الليلِ يجمعهم دثار الألفة (الاولى)
ويوقظهم حلمٌ مضى

* * *

● الشاعر ●

ألقيتُ في الفردوس أحلامي
ويدي على كتف الرياحْ.
ورميتُ قلبي للصباحْ...
لكأنَّ قلبي موقد
جمراتُهُ روحي
ورماده اسمي وأيامي
لكأنني
جسرٌ على نهر الزمانْ
مرّت عليه الناسُ نائمةً
لكأنني
بابٌ من النسيانْ
أقفالُهُ جرحُ
وصريره دام

* * *

● عشبة السر ●

تتهافت القطعانُ من مرعىً الى مرعىً
تلفُّ الأرض
تبحثُ في مطاويها
وتسألُ كلَّ أفئدةِ البراري:
ـ أين العشبةُ المنسيةُ القصوىٰ . . . ؟

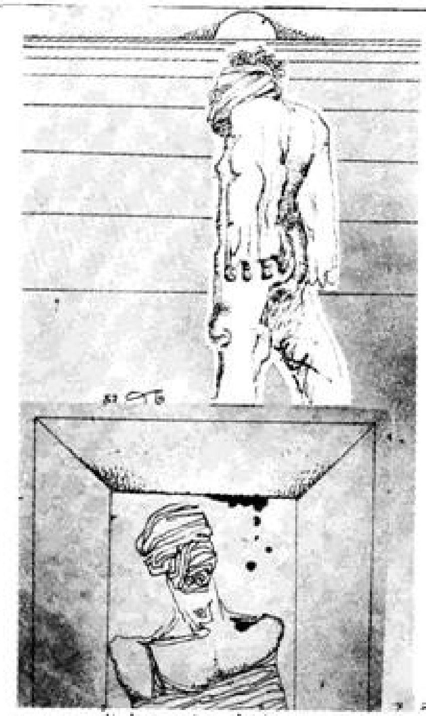
. . . .

وما بريّةٌ تفضي بسر العشبة القصوىٰ . . .
فهذي عشبةُ الاعشاب
باريها حباها السر والسحرا
وأطعمها فؤاد الأرض
هذي عشبةٌ للفُرض لا للقرض
تنمو في الصلاة
وتنهض في المحبةِ
تنمو في الرؤىٰ . . وتلامس الفكرا
لها المدياتُ والأزمانْ
مباركة باسم الله
خافيةٌ عن القطعانْ
تراها في البعيدِ وفي القريبِ
ولا تراها
فصورتُها على الأرض
وهيكلها مع النبضِ

* * *

● الشاعر ●

صيرتُ كفّي ملعباً للريحْ
وخافقي بحراً من الرمال



صيرتُ روحي مشعلا في موكب الجمال
وها أنا
منذ سنين أتقي كفي
أحومُ حول الخافق الفسيحْ
وموكبي منتظرٌ
ومشعلي جريحْ

● بيتُ الشاعر ●

بيتي أنا الريحُ
وسقفُهُ الدخان
وبابُ بيتي حطبٌ من غابةِ الروحِ
ومقبضُ الباب يدي
وعُتبتي روحي . . .
بيتي أنا الشعرُ
وحارسي الزمان

بحيرة الأطفال

كمال سبتي

التراب يتساقط قرب بحيرة الاطفال . .
والشعراء ماضونَ الى الطريق القريبة . .
تلك كانت السماء . .
قال المغني : لم أرَ قديماً باردَ النارِ . .
فاستيقظتُ قبل النوم في السرير
كانت أطرافُه قضبانا لسجنٍ يدعى الحلم
في قاموس الفقراء . .
ما الذي استطيع أن اقوله الآن؟
هذه بداية لقول آت . .
اخرجوا من الكواكب . .
اسطعوا في النوافذ . .
سيأتي الذي تنتظرون . .
احتفوا به ايها الاطفال بالضحك
أنا الآن غير ماكنت . .
استقبلُ نهاراً وحدي . . وأقولُ : ارتميتُ
ايها البحرُ في سفنك . .
اخرجُ في الليلِ مزهواً بأقدامي . .
وأقولُ : احتميتُ بالارصفة

هذا قاموسي . .
جاءوا به من الأسفل الميت
ولقنوا يافطتي أسماءه
ماذا اقولُ الآن؟
الشعراء ماضون لابي الطيب . .
وهو حزين
والتراب يتساقط قرب بحيرة الاطفال
لعلَّ الشمس الآن تقتربُ
فامسك جداً أيها النبات بسيقانك
كل النصوص تصفرُ . .
الكلمات التي ننتظرها . . تهربُ
كأنَّ الموانىء بعد لم تعرف اشتعالها
فحدثتني عن قرب انتقالها الى الصحراء .
هكذا أصبحت . .
في الكلام المقيد يضحكُ اللسان
يكوّنُ اسمالاً لحيرة معانيه . .
اية غابات هذه ياقاموسي . .
لم أكن أدري انَّ القلب يمكن لفظه . .

ان الروح : كلمة
لننطق معاً لغاتنا الكثيرة . .
نحن بعد لم نستدرج آلامنا الى هاوية . .
الآلام التي لا تخرج من عزلتها . .
ابكِ . .
ابكِ . .
ماالليل إلاّ هاوية . .
وانت الحائر في هذا الليل . .
في الكلام المقيّد يضحكُ اللسان
تضحكُ اسطورة
يرددها سِفْرٌ يوشك ان يحرق . .
أيتها الميتةُ قربي . . لا تحرقيه . .
ايها الشارع الوحيد لا تحرقه . .
ايتها الارصفةُ . . يامنآي . .
بالله . . لا تحرقيه . .
ابكِ . .
ابكِ . .
ما الليل الآ هاوية
كانت الفئران تصطفُ بعيداً عن اسمالك
كنت تحتارُ ياصنو كوكب مهجور
لا الليل اغنيتك
لا الحلاج . .
لا العُمر حلمك . .
لا المعري . . في نهاراته الشاسعة . .
ماذا بقي لكَ . . كي تنثال على وجهك بالاشعار
كي تذرو جبينك في آخر لحظة
ليطلّ هذا الركام الذي أسميته يوماً بريّاً
ليطلّ الآن . .
فالوحدة أقسى من عينيك
وقد ماك الضائعتان . . قريبتان من الأفق
هيا انطلق . .



وتنطلقُ . . في شفتيك بقايا عطش سري
وفي موّالك يضيعُ جبلٌ من الوادي . .
ليطلّ هذا الركام
الحائر في الليل . .
القبرة الحزينةُ، والجمال المتروك . .
الميناء المقفل، والشمسُ المتروكة . .
الشارع الطفولي، والاغنيةُ المبحرة
البحرُ، والاسرار
القمر . . الصبي . . والفرات الملقى على صدرك
أمك . . والاخوة الطيبون . .
اللانهائي . . وحلمك ان تكتب قصيدةً
بلا كلمات . .
كل هذا ياصديقي . . قد ضاع . .

رؤى

سعد الدين حسن

● ما من خاتمة للنواح الأخرس ولا لذبول الورد الذي لا يذبل وحركة الألم الذي لا يؤلم ولا يتحرك ولا لا تدفاع البحر والحطام الطافي الرباعيات الأربع ـ ت. س. إليوت

ـ اشربني ولا تناقش ـ

● في وسط المدينة وقف حائراً. في البداية لم يصدق حين رأى المكان يجتاح الأشياء والكائنات ويغتصبها. ومن استطاع الافلات. هرب محاطاً بالتوترات منفلتاً بين نساء يتحولن كلهن فجأة الى زجاجات «شامبو» و«مونيكير» وكل فتاة تطول أو تقصر تنحف أو تسمن حسب رغبتها عن طريق تناول ساندوتشات «الها مبورجر». لكنه صدق عندما رأى فتاة استطاعت ان تسمن على الفور بارتشاف سائل من زجاجة كتب عليها: (اشربني ولا تناقش).

* * *

ـ الوصايا ـ

● حين أسرع الخطى في طريقه الى خارج المدينة. لحظ شابا انيقا يمشي الى جواره على رصيف الشارع يمسك بحقيبة «سامسونايت» مكتوب عليها «بزنس» بالعربية والانجليزية والعبرية. وسرعان مافتح الحقيبة وأخرج اوراقا كالمنشورات وراح يلصق بعضها على فاترينات «البوتيكات» وواجهات الشركات الخاصة. يلصق ورقة ويعطي صاحب المكان ورقة ثم يمضي في هدوء.

راح هو يتأمل الورقة التي ألصقت على «الفاترينة» كانت مكتوبة بالعربية والانجليزية والعبرية. قرأ:

ـ الوصايا العشر للبزنس مان الذكي ـ

١ ـ أنا المال إلهك الذي أدخلك كنانة الله في أرضه لا يكن لك اله غيري. أدعوك بكل قوتي وجبروتي أن تصنع لي تمثالاً منحوتاً وصورة مما في السماء من فوق وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض واسجد لهن واعبدهن لأني أنا الهك اله غيور. لا أفتقد ذنوب الاباء في الأبناء من جيل الخمسينات والستينات والسبعينات والثمانينات من مبغضيّ ولا تصنع إحساناً الى ملايين من محبي وحافظي وصاياي.

٢ ـ إذا أردت أن تكون «بك» أو «باشا» وأنت تريد بطبيعة الحال فاحفظ هذه الميزات السبع عن ظهر قلب واعمل بها تكن لك الأرض ومن عليها:

عيون متعالية، لسان كاذب، أيد سافكة دماً بريئاً، قلب ينشيء افكارا رديئة أرجل سريعة الجريان الى السوء، شاهد زور يلوك الأكاذيب، وزارع خصومات بين اخوة. وهناك سبع ميزات أخرى إذا عملت بها يشار اليك بالبنان أينما ذهبت وهي لا تميز إلا «البك» و «الباشا» العاقل:

أن تتكلم قبـل من يفـوقـك حكمـة، وتقـاطع كلام صديقك، وتستعجـل في الاجـابة ولا توجه سؤالك إلى الغرض المقصود، ولا تجب عن الغــرض المقصـود، ولا تتكلم عن الأشيـاء الأولى أولاً، والأخيرة أخيراً، وتقول عما لا تفهمه «أفهمه»، ولا تعترف بالصدق دوماً. أما الأهوج فيعمل بالخصائص المعاكسة.

٣ ـ كن قوياً كالفهد، سريعاً كالنسر، خفيفاً كالأيل، ومنيعاً كالأسد في تنفيذ مشيئة أبيك الذي في الخزانة.

٤ ـ هنـالـك ثلاثـة تيجـان: تاج الحكمـة، وتـاج الكهنوت، وتاج الملك، ولكن تاج المال إلهك يفوقها جميعا.

٥ ـ كن تاجراً مبغضاً للعمل والانتاج واخدم الكبراء / يخدمك الكبراء.

٦ ـ لا تحترم أموال صديقك كما لو كانت أموالك.

٧ ـ إضطهد الفقراء وضايقهم. فالفقراء كالوطنيين سواء بسواء.

٨ ـ إذا افتقر أخـوك وقصـرت يده عنـدك فلا تعضده ولا تفتح يدك للمسكين والفقير في أرضك.

٩ ـ انتقم واحقـد على ابنـاء شعبـك وارتش مااستطعت فالرشوة لا تعمى أعين الحكماء ولا تعوج كلام الكبراء.

١٠ ـ إمنع الخير عن أهله حين يكون في طاقة يدك أن تفعله.

● سلمتم

●جودباي

● شالوم

* * *

ـ الشوارع ـ

● في طريقه الى الخلاء اخترق الشوارع وهو يسرع الخطى كفئران الحقول. وسرعان ماخبأ عينيه حتى لا يدخلها: الزحام، الدخان، «الفـاترينات»، النيون، العربات، وكائنات في نهاية الشارع تصلي وترنو الى السماء بحثاً عن روحها.

عند بداية الخلاء تنفس وراح يهذي:

الشـارع الأول الشارع الثاني الشارع الثالث الشارع الرابع الشارع الخامس الشارع العشرون بالتلك الشوارع التي لا تعرف أسماءها.

* * *

ـ نداء ـ

● عند سفح الهرم الأكبر صرخ يخاطبها:

سيدتي يازهرة الفتنة

بالله لا تكـوني كسيـدة أحبهـا اسمهـا «القاهرة» ألبستها ثوباً من رعشتي وصهيلي فمزقته في الشوارع والميادين وهجرتني الى الجنون. لأجـلي لا تذهبي في هذا اللغــط بين العـالمـين. ولا تصعـدي الى السـماء. كوني في الأرض غيمـة تطارد غيمة أفرغ فيها الكون نبضه ومات وتأملي ظل الحبيب.

ولما تجاهلته راح يقرأ النقش الحجري المكتوب على قاعدة الهرم:

(قال أوزوريس وهو يصعد الى السماء:

هذه الأرض بلادي.. وهؤلاء الناس أبنائي

ياأبنائي

«لقد علمتكم الحياة: الزراعة والأخلاق والغناء»

قرأها كثيراً وذهب.

ذهب الى نخلة جده ليرى اليمام. لم ير اليمام. ورأى بناية تعلو تخترق السحـــاب. ذهب الى النهر ليرى أشرعة القـوارب. لم ير أشرعة القوارب. ورأى اللنشات تبعثر الماء. ذهب الى الحديقة. لم ير الحـديقـة. ورأى مقبرة للسيـارات. ذهب الى الجيران. لم ير الجيران. ورأى فخاً بانتظار الطيور. ذهب الى صديقه الحميم. لم ير صديقه الحميم. ورأى جوازاً للسفر.

ذهب الى الحقـل ليرى نبـات الرعرع. لم ير نبات الرعرع ورأى أنـابيب الغـاز. ذهب الى الخـلاء لم ير الخـلاء ورأى ملعبـاً للكرة. ذهب الى بيت حبيبتـه. لم ير حبيبتـه. ورأى «فـولفـو» أمام الباب. ذهب الى الشارع لم ير الشارع. ورأى خيالات تتحرك. ذهب الى امه. لم ير أمه ورأى نعشاً ونسوة يرتدين السواد.

مرثية الطائر عبد الحسن

عادل عبد الله

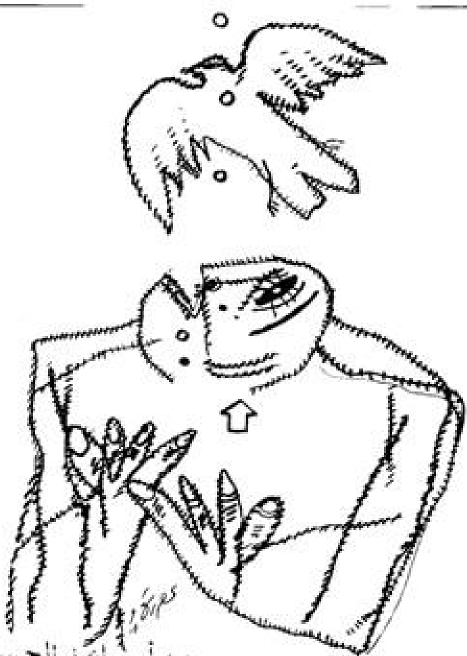
كيفَ أنتثرتَ على يديَّ،
ظننتها الغدرانَ،
فأنخلقت لظنكَ، أنها الغدرانُ
جّمعت السواحل، ثم ضاعتْ في غزالتك الفسيحةْ
كيفَ أقترفتَ على حدادِ قوافلٍ درباً
وكانَ الدربُ مصيدةً تسافرُ في قوائمكَ الجريحةْ
تنازلتْ عن حصةٍ فيكَ الشراكُ
وأسلمتكَ الى بقايا عاشقيكَ بقيةٌ
عذراء، يحملها مجيئكَ،
كانَ أكبرُ ماتكون على يديكَ،
يقودُ أنصافاً مؤنثة
تؤسس بالغريزة نصفها المأخوذ من مجد الكهوف
الى حضارة
يهددُ الانهارَ دمعك نازفاً من وردتين
يهددُ الاسفلتُ نسفهما،
حليب البحر
قابلة القصائدِ
مَنْ أحاط غزالكَ الذهبي في فحٍ
لتجزعَ من زمانٍ يفتدي
وتحطَّ في رحمِ الصليبِ مسيحةْ
قربان آلامٍ تقطّع في غزالتك الجريحةْ.

●●●

مترسبٌ في قعر نفسك
ليسَ تمسكك الرؤى،
مترشحٌ من عطر قلبكَ
هادىء في الجبِّ
تدلوكَ اليماماتُ أقتدارَ جناحها
لتقول،
القتني بناديلِ الصباحِ هنا
وظلت سادناً يهتز أنْ هزّتْ
مجامرَ غابةٍ أعلو
رياحُ أحدْ
لتقول: أني ثديُ طفلةِ غربتي
وذراعُ محزونٍ يشدْ
انثاه في قلب،
ويدني من مشاربها طيوراً تتقدْ
لتقولَ للمتريبينَ من القطيع
الثديُ راعيةُ الجسدْ

لاتتركوه لنفسهِ
لا تمنحوهُ سواهُ

خلّوه يستدني الطريقَ
فأنْ كبا
لجمَ الطريقُ خطاهُ



خلوةٌ يألفه ضياع سيدٌ
وقصيدةٌ عكفتْ متاعبها
علىٰ صحوٍ
فما أعتكفتْ مخاوفه
ولا رضي المتاهُ
في فسحةٍ تمتدُّ بين هدوئهِ
والها دمينَ هدوءهُ
أنسكبتْ حمامات تهادنُ صحوه
أن لا يدلّ لساحلٍ
موجاً يقاذفه وأنْ يبقى الرحيلُ
كواكباً لادورةُ الافلاكِ تمسكها
ولا يثني قوائمها الوصولُ.

× × ×

من أينَ ياعبد الحسنْ
نَهبُ المراكب ما وعدتَ من الرياحِ
وكيفَ نرجعُ للنوارسِ بعضَ عشٍ
في ثيابكَ تأتمنْ
من أين ياعبد الحسنْ
قرّبتَ أشجاراً تشيخ لترعةٍ شُقتْ اليكَ
فقرّبنْ
حتىٰ أذا بلغَ الربيعُ ذبولَها
وتهدلتْ بالغصن وردتهُ
تصابىٰ عطرها وتباعدتْ
حين أنحنىٰ ظهر الضفافِ
وشابَ ماؤكَ من عطايا
أوهننْ
من أين ياعبد الحسنْ
من أينَ
بعدكَ نضربُ الايام في حجر
ونجمعُ عاشقيكَ ليسقطوا غدها
فتضربُ فجرها الايامُ في ليلٍ
وينقدحُ الزمنْ
من أينَ
يا
عبدالحسنْ.

١ ـ فصلٌ من رؤيا المعري .

مَنْ قدني منْ حُضن أمرأةٍ تجذَّرَ في عروقِ
حليبها المنقارُ، مَنْ وضعَ العقاربَ في جرارٍ
أمتَتْ أمساً يعُيلُ بزيتهِ مشكاةَ منطفئينَ
تورقُ ليلهم؟
قحلاً ومُنكفئينَ نرقبُ في محيط دوائرٍ قفرتْ ،
تفتّحَ نقطةٍ تُسقى لقاحَ هشيمها ،
[هل بُلِّغَ العرّابُ أنْ سوادَ منقطعينَ
بلل في أحتلام عابر ركعاً يفورُ جفافها؟]
قحلٌ يُفتّقُ في الزجاج الملحَ ،
يمسحُ بالنعيق مباهجَ البلور
[مَنْ خسفَ النسيجَ على هدوء عناكبٍ
قنصتْ بقايا موتها]
قحلٌ يشبُّ على المساء

وأغلقتْ شمسٌ بمزلاجِ النهار وليمةَ الخفاشِ
أو شكتِ الطيورُ تفكّ عن قاع السماءِ دعامةً ،
ماذا سنفعلُ والطيورُ فضاء أجنحةٍ
يجرُّ سماءنا نحو الكواكب؟
أزرق يرتج بين مخالب الحدقات ،
يمنح كل عين نعشها ،
عبأ عيونك ،
لم تزل في الافق أشياءٌ تليقُ برحلة الاعمى .

٢ ـ قصيدةُ حب لقيطة .

كانتْ مسافة قبلة ترغي على شفتين ،
تنخرُ في هواء يابس جملاً صديء سكوتها
الكلماتِ-حانية أواخرَ حرفها-تسعى
السلاحفُ فيه عبْرَ مسافةٍ لا تقطنينَ بقفرها .
هو ذا نسيمك يرتدي قفّازه ويعينُ في طرف
الاصابع ماتبقى من حصى الكلماتِ مقلوباً
تشبثُ في الهواءِ حروفهُ ،
هل تذكرينَ ،
تقدمتَ كفي لترجم دونَ أثمٍ فحمةً
أخلى بريقكِ شاغراً لبريقها؟
هل تذكرينَ ،
يديَّ نافذةً تطلُّ على يديك مقوضاً
روحي على بصماتها ، جسداً يفتّشُ
عن مسالكِ جنةٍ نسيتْ تعلقُ في غرائزه
سماتِ مليكها ،
ماذا وأني عابرٌ يومين عن يومٍ يعيشك .
كي أخيطَ وفي يدي ماتشتهينَ من الزمانِ ،
يديَّ نافذةً تطلُّ على يديك ، كواكباً
بلغتْ من الاخصاب شهراً تاسعاً ،
سأقولُ من روح يمر على سجودِ مُسمّرينَ
وينتقي من غفلة الاموات شذرتَهمْ ،
أكادُ اكون في نسبي اليكِ لقيطكِ
المقذوف في عربات قاطرةٍ تسافر باتجاهك ،
تحرفينَ مسارها ، لتعودَ تلهثُ بأتجاهكِ ،
جمرة منْ فيك في دمها ، وقابلتي الدليلْ .

ـ من الواقعية الى الواقع ـ

من أجل قصة حديثة

بقلم : آلن روب غرييه
ترجمة : د. زهير مجيد مغامس

كل الكتاب يحسبون أنفسهم واقعيين، ولا نجد منهم ابداً من يعترف انه تجريدي أو مخادع أو حالم أو مقلد أو ذو نزوة ما . . .
وليست الواقعية نظرية محددة المعالم كي تسمح لنا بمقارنة بعض الكتاب بغيرهم، بل هي على العكس من ذلك تماماً لكونها مفهوماً يكتنفه الغموض وراية ترفرف فوق الغالبية العظمى من كتاب اليوم ان لم يكن كلهم. وينبغي دون ريب أن نثق بهم جميعاً على هذا الاساس. إذان شغلهم الشاغل هو العالم الواقعي ويسعى كل واحد منهم الى خلق «الواقع» بكل مايملك من حول وقوة.

ولكنهم إذا ماتجمعوا تحت هذه الراية فليس سبب ذلك أبداً أنهم يخوضون معركة مشتركة وانما ليمزق بعضهم بعضاً وليأكل كل منهم لحم أخيه ميّتا. والواقعية هي الايديولوجية التي يشهرها كل واحد منهم بوجه جاره وهي الصفة التي ينوي كل واحد منهم أن يستحوذ عليها لذاته فحسب. هكذا كان عليه الامر على نحو مستمر. فكل مدرسة جديدة تروم تحطيم المدرسة التي سبقتها بدافع الواقعية حجة ومتكأ. هكذا كان شأن الرومانسيين ضد الكلاسيكيين، ثم شأن الطبيعيين ضد الرومانسيين ـ حتى أن أنصار المدرسة السريالية انفسهم كانوا يؤكدون عدم اكتراثهم بغير العالم الواقعي. يبدو أن الواقعية إذن، تشكل همزة الوصل بين الكتاب مثلها مثل «الحس السليم» بين الناس في مفهوم ديكارت.

وهنا أيضاً علينا أن نستنتج بانهم جميعاً محقون، وإذاما ساد بينهم خلاف فذلك معناه أن لكل واحد منهم أفكاراً تختلف عن افكار الآخرين فيما يتعلق بالواقع. كان الكلاسيكيون يعتقدون بان الواقع كلاسيكي والرومانسيون بانه رومانسي والسرياليون بانه سريالي و(كلوديل) Claudet بانه ذو طبيعة الهية و(كامي) Camus بانه العبث والملتزمون بانه اقتصادي قبل كل شيء وله وجهة اشتراكية. كل امرىء كان يتكلم على العالم طبقاً لما يراه ولكننا لم نعثر على اثنين يريانه بطريقة واحدة أو يتطابقان في موقفهما منه. وفضلاً عن ذلك. نفهم بيسر سبب قيام أية ثورة أدبية دائماً باسم الواقعية متخذة منها شعاراً ومبرراً وقناعاً. فعندما يفقد شكل من اشكال الكتابة حيويته الاولى وقوته وعنفوانه، وعندما يصبح هذا الشكل مجرد طريقة مبتذلة وحركة تقليدية لايحترمها المقلدون الاّ ايثاراً للكسل أو الاستمرارية، بل ومن دون أن يسألوا أنفسهم ماأهمية هذه الحركة؟ حينذاك يكثر الحديث عن العودة الى الواقع عبر الانهام الذي يوجه للصيغ الميتة وعبر البحث عن أشكال جديدة من شأنها أن تصبح البديل. إن اكتشاف الواقع لن يواصل المضي قدما الاّ إذا ضربنا صفحا

عن الاشكال البالية . وليس بوسعنا عمل شيء آخر غير محاولة السير أبعد فأبعد ، اللهم الاّ إذا قدّرنا بأن مجهولات العالم قد بانت واكتشفت برمتها (ومن الحكمة في هذه الحالة أن نكف عن الكتابة تماماً) . ولا نحسب أن الامر يتعلق بـ «الأداء الافضل» ، ولكن علينا أن نتقدم في طرق مازالت مجهولة حيث تصبح الكتابة الجديدة ضرورية . ورب قائل ينبري لنا بقوله : ماالفائدة من ذلك إذا كان يؤول فيما بعد الى شكلية جديدة متحجرة كسابقتها؟ وهذا يقودنا الى أن نسأل أنفسنا عن جدوى بقائنا على قيد الحياة مادمنا سنموت ونخلي المكان لاحياء آخرين . ان الفن حياة ، وانه لم يدرك شيئاً على نحو قاطع ونهائي وليس بمقدوره أن يحيا ويتألق من دون أن يضع الاشياء باستمرار موضع الاستفهام . ومن شأن حركة هذه التطورات والثورات أن تصنع للفن نهضة دائمة مؤكدة . ثم ان العالم هو أيضاً في حالة تغير مستمر . فما عاد هذا العالم ذاته موضوعياً من نواحٍ مختلفة مثلما كان عليه منذ مائة عام على سبيل المثال . ولقد تبدلت الحياة المادية والفكرية والسياسية على نحو ملحوظ ، كما تبدل طابع مدننا ومنازلنا وقرانا وطرقنا ، وما الى ذلك . ومن ناحية اخرى ، فقد تعرضت معرفتنا عما يدور في خلدنا وعما يحيط بنا (وهي معرفة علمية ، سواء تعلق الامر بعلوم المادة أو بعلوم الانسان) الى تحولات مذهلة على نحو متوازٍ . وبسبب هذا وذاك فقد تبدلت كلياً صلاتنا الذاتية مع العالم .

ان التحولات الموضوعية للواقع المرتبطة بـ «تقدم» معارفنا الطبيعية قد اثرت أعمق التأثير ـ وما زالت تواصل التأثير ـ في مداركنا الفلسفية وفي معرفتنا لما وراء الطبيعة وفي أخلاقنا وحتى لو افترضنا أن القصة لم تفعل اكثر من نسخ الواقع ، فليس من الطبيعي أن لاتكون قواعد واقعيتها قد تطورت على نحو متوازٍ مع هذه التحولات .

ولفهم واقع اليوم ربما لن تكون القصة في القرن التاسع عشر أبداً «الاداة الجيدة» التي مافتىء النقد السوفيتي في كل مناسبة ـ وثيقة مطمئنة اكثر من النقد البرجوازي ـ يعيب على القصة الحديثة رغبتها في الابتعاد عنها ، في حين مازال بمستطاع القصة الحديثة (طبقاً لما يصلنا من احكام) أن تعمل على أن تكشف للشعب شرور العالم الحالي والعلاج الناجع الجديد لها مع بعض الاصلاحات الثانوية إذا اقتضت الضرورة ، كما لو كان الامر يتعلق بتطوير مطرقة او منجل . وإذا تشبثنا بصورة الأداة تلك فان أحداً لايعد آلات الجني والحصاد ، ومنها الدرّاسة ، تطويراً للمنجل وانما هي تطويرٌ لاجهزة آلية قد تستخدم لحصاد محصول لاصلة له بالقمح!

بيد أن هناك ماهو أخطر من ذلك ، إذ ليست القصة أداة أبداً ، ولم تبتكر من أجل عمل محدد سابق . وهي لاتستخدم للعرض أو لترجمة أشياء موجودة قبلها وخارجة عنها . انها لاتشرح بقدر ماتبحث ، وماتبحث عنه هو ذاتها .

ـ ان النقد الاكاديمي في الغرب وفي الدول الشيوعية يستخدم كلمة «واقعية» كما لو ان الواقع قد اكتشف تماماً ، (على نحو دائم أو متقطع) حين ظهور هذا الكاتب اوذاك على مسرح الاحداث .
وهكذا يقدّر النقد ان دور الكاتب ينحصر بـ «اكتشاف» واقع عصره و «شرحه» . والواقعية من هذا المنظور قد تكون وقفاً فحسب على الرواية التي تحترم الحقيقة . وقد تكون صفات الكاتب خاصة هي دقة الملاحظة والصراحة الدائمة (المرتبطة ، في الغالب بالقول الصّريح) . وإذا ماتركنا جانباً الاشمئزاز المطلق الذي تشعر به الواقعية الاشتراكية بازاء الزنا والأنحرافات الجنسية ، فالامر يتعلق إذن بالتصوير العاري للمشاهد القاسية أو الشاقة (وبالسخرية! دون وجل من اغاظة القارىء) ، وذلك بشيء من الاهتمام الخاص طبعاً بمشكلات الحياة المادية ولاسيما الصعوبات العائلية للطبقات الفقيرة . وهكذا سيكون المصنع وبيت الصفيح اكثر «واقعية» بطبيعة الحال من الكسل والترف ، كما ستكون الضراء اكثر واقعية من السرّاء . وصفوة القول علينا ان نضفي على العالم الواناً ومعاني خالية من اللطف المتكلف طبقاً لتعبير (أميل زولا) Emile Zola . بيد أن هذا كله قلّما يعني شيئاً من اللحظة التي تتبين فيها أن ليس فقط لكل فرد

رؤية خاصة به عن حقيقته في هذا العالم. بل ان القصة أيضاً هي التي تبتدع اسسها الخاصة. والكتابة القصصية تهدف الى «تشكيل» الواقع لا الى الحقائق الثابتة كما تفعل ذلك الوقائع أو البينة أو العلاقة العلمية. وتلك الكتابة لاتعرف أبداً هدفاً محدوداً لتبحث فيه فعالمها أوسع من اي تحديد يعنى بما يخص الانسان ودنياه. وكل اولئك الذين
لايطلبون من الكتاب غير اصحاب القوالب الثابتة والذين يخشون إضافة الى ذلك روح الخصام، ليس بمستطاعهم الآ أن يرتابوا من الادب.

لقد حصل لي كما حصل للناس جميعاً، اني كنت ضحية «الوهم الواقعي» في لحظة ما. وفي الوقت الذي كنت أكتب فيه قصتي Le Voyeur مثلاً، وفيما كنت أتحمس لوصف طيران النورس وحركة الامواج بدقة، سمحت لي الظروف بالقيام برحلة شتائية قصيرة الى ساحل مقاطعة البريطانيا. وكنت اقول لنفسي وأنا في الطريق: هذه فرصة مناسبة لمراقبة الاشياء بـ «واقعية» ولـ «تجديد ذاكرتي»... غير انني ادركت غلطتي منذ ملاحظتي أول طير بحري: فمن ناحية، لم تكن لطيور النورس التي كنت اراها في تلك اللحظة سوى صلات غامضة بتلك الطيور التي كنت مستمرا على وصفها في كتابي، ومن ناحية اخرى، كان ذلك سواء لدي. فطيور النورس الوحيدة التي كانت تسترعي اهتمامي آنذاك هي تلك الطيور التي سكنت مخيلتي. ويحتمل انها كانت تأتي أيضا بشكل أو بآخر من العالم الخارجي أومن البريطانيا ربما، ولكنها قد تحولت واصبحت في آن واحد اكثر واقعية، إذ كانت خيالية آنذاك.

واحيانا اخرى أيضا، حينما تغيظني الاعتراضات من نوع: «لاتجري الاشياء في الحياة على هذا المنوال» و «لايوجد فندق شبيه بفندق قصتك Marienbad» و «ان زوجا غيورا لا يتصرف على غرار الزوج الذي انسمت به قصتك Jalousie» وان «المغامرات التركية لشخصية قصتك الموسومة بال Immortelle هي غير واردة» وان «جنديك المفقود في قصة Le Layrinthe لايحمل شاراته العسكرية في المكان المناسب»، وما الى ذلك، فاني احاول وضع حججي على الصعيد الواقعي واتكلم على الوجود الذاتي لذلك الفندق وعلى الحقيقة النفسية المباشرة (التي لاتتطابق إذن مع التحليل) لهذا الزوج القلق المنذهل لتصرف زوجته المريب (او المفرط في طبيعته). ومن دون شك آمل من وجهة النظر هذه في قدرة الدفاع كذلك عن قصصي وأفلامي. ولكني أعلم جيداً أن نيتي تكمن في مكان آخر. أنا لا أنقل قدر مأبني. كان ذلك طموحاً قديماً لـ (فلوبير) إذ يقول: بناء شيء ما انطلاقاً من لاشيء يستطيع الوقوف وحده دون الاستناد الى اي شيء كان من خارجه، وهذا هو طموح القصة في الوقت الحاضر. وبامكاننا أن نقيس مدى عجز «الوارد» و «المتطابق مع الانموذج» عن أن يكونا معيارين للحكم. كل شيء يمر كما لو ان «الخطأ» - أي الممكن والمستحيل والفرضية والكذب، وما الى ذلك - قد اصبح واحداً من المواضيع المرموقة للقصة الخيالية الحديثة، لقد ولد فيها قصاص من طراز جديد: إذ أن من يصف الاشياء التي يراها ماعاد انساناً فحسب، بل وفي الوقت عينه ذلك الذي يخترع الاشياء من حوله والذي يرى مايخترعه. وحالما يبدأ هؤلاء الابطال القصاصون بالتماثل ولو قليلاً مع «الشخصيات» فانهم يصبحون حالاً كذابين ومتفصمي الشخصية أومتوهمين (أو حتى كتاب يخلقون رواياتهم الخاصة بهم). وينبغي في هذا المجال أن نشير الى اهمية قصص Raymond Queneau (ريمون كينو) حيث الحبكة والحركة هما من نتاجات التصور على نحو دقيق. إذن لم يعد الموضوع يتعلق اطلاقا بحقائقية في الواقعية الجديدة. ولم يعد الأمر الثانوي «الواقعي» يسترعي اهتمام الروائي لافي مشهد العلم ولا في ميدان الادب، ان مايدهش القصاص على النقيض من ذلك قد يكون الامر الثانوي «المزيف» الذي يجده بعد تحولات كثيرة فيما يكتب، هكذا نجد في مذكرات (كافكا) حينما يدون الاشياء التي يراها إبان نزهة في أثناء النهار بان الكاتب قلما يتذكر شيئا آخر غير أجزاء ليست عديمة الاهمية فحسب، وانما تبدو له أيضا منفصلة عن معناها -

إذن عن حقيقتها الظاهرة - من الحجرة المتروكة وسط احد الشوارع من دون أن يعرف أحد سبب ذلك وحتى الاشارة الغريبة التي تصدر عن احد ا

المارة، وهي اشارة ناقصة وغبية لا تدل على أية وظيفة أو قصد محدد. ولعل ما يحدث اكثر النبرات صحة في اذن الروائي هي اشياء من هذا القبيل، أشياء مرئية بمعزل عن استعمالها، ولحظات جامدة واقوال منفصلة عن قرينتها أو محادثات شائكة وكل ما من شأنه أن يخدش السمع ويفتقر الى الطبيعي.

هل يتعلق الأمر هنا بـ «العبث»؟ كلا بالتأكيد. لاننا نجد في مكان آخر أن عنصراً معقولاً تماماً وشائعاً بنفس طابع الوضوح والحضور من دون مبرر والضرورة من دون سبب يفرض ذاته فجأة - انه موجود وهذا كل مافي الامر. بيد ان هناك مجازفة بالنسبة الى الكاتب، إذ يعود الخطر الميتافيزيقي مع الشك بالعبث. فاللامعنى وفوق السببية والفراغ تجذب قهراً العوالم الخفية وما فوق الطبيعات.

ومغامرة (كافكا) في هذا الميدان انموذجية. فهذا الكاتب «الواقعي» في المعنى الجديد الذي نريد تحديده: خالق عالم مادي ذي حضور حالم، هو أيضاً ذلك الكاتب المثقل بالمعنى - وبالمعنى «العميق» في نظر معجبيه ومفسريه. لقد اصبح، بسرعة فائقة - في نظر الجمهور وقبل كل شيء الانسان الذي يتصنع التحدث الينا عن أشياء هذا العالم بهدف أن يجعلنا نستشف وجود حياة ثانية مشكوك فيها. هكذا يصف لنا مصائب مساحه العنيد (المزيف) وسط سكان القرية، الا ان روايته قد لايكون لها اهتمام ثان غير أن تجعلنا نحلم بالحياة القريبة والبعيدة لقلعة غامضة، وعندما يظهر لنا المكاتب والسلالم والممرات التي يتابع فيها (جوزيف ك)... العدالة فذلك ربما فقط ليحدثنا عن مفهوم «النعمة» اللاهوتي. أما الباقي فهو على وفق ذلك. فقصص (كافكا)، إذن، ليست سوى استعارات مجازية. وهي لاتتطلب شرحاً فحسب (قد يوجزها على نحو كامل الى درجة يستنفد معها كل المحتوى)، ولكن قد يكون لهذا المعنى بالاضافة الى ذلك تأثير في تحطيم العالم الملموس الذي يشكل لحمة هذا المعنى وسداه تحطيماً جذرياً. فضلاً عن ذلك فالادب يتضمن دائماً وعلى نحو منتظم الحديث عن «شيء آخر». وقد يكون هناك عالم حاضر وعالم حقيقي: سيكون الاول وحده مرئياً فيما سيكون الثاني وحده مهماً. ودور الروائي هو دور الوسيط: فبوصف مزيف للاشياء المرئية - التي هي أيضاً تافهة تماماً - قد يثير «الواقع» الذي يختفي وراءها. ان ما تقنعنا به قراءة غير منحازة هي الحقيقة المطلقة للاشياء التي يصفها (كافكا) وليست بخلاف ذلك. فعالم قصصه المرئي هو العالم الحقيقي بالنسبة اليه، وما وراءه (إذا كان هناك شيء) يبدو من دون قيمة، بازاء وضوح الاشياء والاشارات والاقوال، وما الى ذلك. ان أثر الوهم يتجم عن وضوحها المدهش لامن الغموض أو الابهام وأخيراً فليس هناك شيء أروع من الدقة. وربما تقودنا سلالم (كافكا) الى مكان آخر ولكنها موجودة ونحن نتطلع اليها درجة فدرجة ونتابع تفاصيل القضبان. وربما تخفي جدرانه الرمادية شيئاً ما ولكن الذاكرة تتوقف عند طلائها القديم وشقوقها. حتى إن ما يبحث عنه البطل يختفي امام الاصرار الذي يضعه في متابعته، وفي طريقه وفي حركاته الملموسة الحقيقية. إن صلات الانسان بالعالم في كل النتاج هي على الدوام مباشرة وآنية وليس لها طابع رمزي. وهناك معانٍ عميقة ميتافيزيقية أو سياسية أو نفسية أو خلقية. وتفسير تلك المعاني المعروفة سلفاً يتنافى مع المطلب الرئيس للادب. وعلينا الا نكترث اليوم بتلك المعاني التي قد يحملها النتاج القصصي فيما بعد الى عالم الغد، الذي هو اكثر العوالم حكمة (واكثرها أمانة ومهارة في آن واحد). لقد استطاع الناس منذ عشرين عاماً الحكم على القليل المتبقي من عالم (كافكا) في

مؤلفات الذين جاءوا من بعده ولم يفعلوا غير نسخ المحتوى الميتافيزيقي ونسيان واقعية الاستاذ.

بقي إذن ذلك المعنى الآني للاشياء (الوصفي والمتحيز والمرفوض باستمرار)، اي ذلك المعنى الذي يتموضع مادون

التـاريـخ ومـا دون حكـاية الكتاب، كما يتموضع خلفهما المعنى العميق (السـامي). وعلى هذا المعنى بالـذات سيقـوم الجهد في البحث والخلق. وليست هناك في الواقع فرصة للتخلص من هذا المعنى لئـلا نرى الحبكـة تتفـوق الى درجـة عظيمـة طاغيـة (ان الميتـافيـزيقيـة تحب الفـراغ وتغـوص فيه كما يغوص الدخان في مجـرى المـدخنة). لاننا نجد العبث دون المعنى الآني الذي هو المعنى الفارغ نظرياً والذي يقود في الحال الى عظمة جديدة عبر استعـادة ميتـافيـزيقية معروفة جداً. والتجزئة اللامتناهية للمعنى تؤسـس على هذا المنـوال كل جديـد خطيـر وعـابث. ودون ذلك أيضاً لانجد شيئاً غير ضوضاء الكلمات.

بيد أن المستويات المتباينة، لمعنى اللغة الذي أشرنا اليه، لها فيمـا بينهـا تداخـلات عديـدة. ويحتمـل أن الـواقعيـة الجـديدة ستحطم قيسـاً من هذه التنـاقضـات النظـرية. ان حياة اليوم وعلمه يحققان تجاوز الكثير من التناقضات الواضحة التي اقامتها عقلانية القـرون المـاضيـة. ومن الطبيعي أن تواظب القصة، التي تدعي كأي فن آخـر، أنهـا تسبق أنظمـة الفكـر ولا تتبعها، بمزج أمرين متعـادلين من المتنـاقضـات فيمـا بينهـا: المضمـون والشكـل، المـوضـوعية والذاتية، المعنى واللامعنى، البناء والهدم، الذاكرة والحاضر، التصور والواقع، وما الى ذلك ويردد النقاد من أقصى اليمين الى أقصى الشمال ان هذا الفن الجديد سقيم ومتهرىء ولا انساني واسود. ولكن الصحة السليمة التي يلمّح لها هذا الحكم هي صحة الموت.

اننـا متخلفـون باستمـرار قيـاسـاً الى اشيـاء ماضيـة، خذ مثلاً الاسمنت المسلح بالنسبة الى الحجارة، و (بروست) بالنسبة الى (بلزاك). وقلمـا يكـون ذلـك لا انسـانيـاً الاّ إذا ارادوا بنـاء حيـاة جديـدة للانسـان، ولا تبـدو الحيـاة سوداء الاّ إذا كف المـرء عن التطلع الى الجمـاليـات الجديدة التي توضحها، والبكاء المستمر على الالـوان القـديمـة. ان مايقتـرحـه فن اليـوم على القـارىء والمشـاهـد هو على أيـة حال طريقـة عيش في العـالم الحـاضـر وطـريقـة مشاركة في الخلق المستمر لعالم الغد. وبغية الوصول الى هذا الهـدف، تطلب القصـة الحديثة من الجمهور ان لايفقد الثقـة في امكـانـات الادب وتطلب من القصصي الاّ يخجـل من تحقيق اهـدافـه. لقـد سادت فكرة لها صلة بـ «القصة الحديثة» - وذلـك منـذ ان ابتـدأ النقاد تكريس المقالات بشأنها - ألا وهي أن الامر يتعلق بـ «طراز عابر - موضة». وإذا ما فكرنا بهذا الرأي قليلاً لألفينـاه سخيفـاً وتـافهـاً، لانـنا حتى وان قارنا هذه الكتابة أو تلك بطـراز أو نمـط معين (وهنـاك من يتـابعون الانماط الجديدة على الـدوام ويصممـون أشكـالاً حديثـة دون الشعور بضرورتها، بل حتى من دون فهم وظيفتهـا، وطبعـاً من دون ادراك ان تعـديلهـا يتطلب بعض العنـاء)، فان القصـة الحـديثـة قد تكون - في أسوأ الاحـوال - حركـة تبادل بين الانماط يشاء بعضها ان يحطم الآخر تدريجياً كطراز من الملابس يظهر ويختفي ليتولد منه طراز آخر. ومـا تؤمن به القصـة الحـديثـة بالضبـط هو ان تنتهي الا شكـال القصصيـة، أي تنتهي لعبة طراز يزول وآخـر يظهـر ليحـل محله فلسنا معنيين بذلك.

يجب ان لانـرى في هذا النـوع من الحـديث - عن الانمـاط العـابـرة، وعن تعقـل المتمـردين وعن العـودة الى التقليد السـليم وغيـر ذلـك من الهـذيـان - غيـر المحاولة القديمة الجيدة للبرهنة بريـاطـة جأش وبيأس على ان «لاشيء يتغيـر في الحقيقـة» وأن «لاجـديـد تحت الشمس أبـداً»، في حين أن كل شيء يتغيـر في الـواقـع من دون انقطـاع وان جديـداً يحصـل باستمرار. حتى أن النقد الاكاديمي يشاء ان يحمل الجمهور على الاعتقاد بان القصة «الازلية» ستمتص التقنيات الجديدة وان تلك التقنيات ستستعمل لتطـويـر بعض تفـاصيـل الشخصيـة البلزاكية والحبكة الزمنية في القصـة والنـزعـة الانسـانية السـامية. ومن المحتمل في الواقع أن يأتي ذلـك اليـوم وعلى نحـو سريع أيضـاً. ولكن حالما تبدأ القصة الحديثة بـ «خدمة شيء معين»، سواء كان ذلك التحليل النفساني أو القصـة الكـاثـوليكيـة او الـواقعيـة الاشتـراكية، فستكون تلك الاشـارة للمبتكـرين بان القصـة الحـديثة الجديدة تطلب أن ترى النور، قصة قد لانستطيع معرفة مدى فائدتها.

سأعود اليه عندما أكبر

محمد طملية / الاردن

كان الجو باردا . . . .

حين غرفت امي الماء من البرميل لتحضير الشاي . اصطدم الاناء بطبقة من الجليد ، فقالت لي :

ـ «انك لا تستطيع الذهاب الى المدرسة بما عليك من ملابس ، إنتظر ريثما اعطيك المعطف والحذاء الجديدين» .

اخرجتْ من قاع صندوق الملابس معطفا نسائيا داكن اللون ، وحذاء طويل العنق . قالت :

ـ «لقد اشتريت هذه الاشياء من بائع جوال جاء بالامس . انها جديدة كما ترى» .

وضعتني امّي في المعطف الضخم ، واخذت تحكم اغلاق الازرار بحيث لا ينفذ الهواء الى صدري .

ـ «امّي ، ان له رائحة كريهة» ! !

ـ «استدر لأرى . انه ممتاز . خذ الحذاء» .

سرعان ما هوت قدمي الصغيرة في جوف الحذاء الذي بلغ ركبتي .

ـ «انني لا استطيع المشي بهذا الحذاء الكبير» .

ـ «انه خير من الصندل على كل حال . هيا اربط الرباط» .

ـ «لكنه مثقوب» .

ـ «انه ممتاز . لقد اشتريته بثلاثين قرشا . هيا لوني كيف تبدو الان» .

ضحكت امي حين رأتني امشي في الغرفة وانا اكاد اقع . لكنها تداركت الامر قائلة :

ـ «لا بأس ياحبيبيبي ، فالبرد لا يرحم ، ولكن حافظ على المعطف نظيفا ، فاذا امطرت السماء تمسك بطرف المعطف كي لا يتلطخ بالطين» .

* * *

في الطريق الى المدرسة ، امطرت السماء وصفع المطر وجهي . كنت اجد صعوبة في الحركة . فالمعطف يجر على الارض . والحذاء يتطلب جهدا اضافيا في كل خطوة . حاولت ان ارفع طرف المعطف عن الارض كما اوصتني امّي . فسقطت حقيبة الكتب في بركة ماء

صغيرة. كان المطر يهطل غزيرا. والهواء القوي يندفع بالاتجاه المعاكس لي. كنت لا استطيع النظر امامي. لقد تسرب الماء عبر ياقة المعطف الى ظهري. شعرت ببرودة شديدة، ولكني لم اكترث. فقد كنت افكر: «ماذا لو رآني التلاميذ على هيئتي هذه؟ سأكون اضحوكة بلا شك، انه لا يجوز ان نرتدي ملابس النساء». خطر لي ان ارجع الى البيت. كان مجرد خاطر. خطر لي ان اتخلص من المعطف والحذاء نهائيا. كان مجرد خاطر ايضا. توصلت الى قرار نهائي: اضع المعطف والحذاء في مكان هنا واذهب الى المدرسة بدونهما. نظرت حولي: لم يكن ثمة احد. حفرت تحت صخرة معلومة واخفيت المعطف والحذاء. شعرت بارتياح كما لو تخلصت من حمل ثقيل. خضت في الماء حافيا. لا بأس، كثيرون هم الاولاد الذين يذهبون الى المدرسة حفاة. انه امر لا يجلب العار لأحد. ركضت بأقصى سرعتي شاعرا بحيويتي المعتادة.

* * *

كنا حوالي سبعين تلميذا في غرفة صغيرة. النوافذ بلا زجاج. الهواء يزمر في الغرفة. التلاميذ يتراصون طلبا للدفء. الاستاذ يقرأ في كتاب الانجليزي ذلك الدرس المتعلق بزيارة سمير وسلمى الى لندن.

تأخر استاذ الحصة الثانية عن القدوم. كانت اقدام الحفاة منا قد اوشكت على التجمد. جاء مدير المدرسة وقال لنا:

ـ «ستخرجون بانتظام لمقابلة اللجنة في الادارة».

لجنة؟ ما الذي تريده اللجنة منا؟ شعرنا بالخوف الشديد. واخذنا نتساءل ان كان احدنا قد فعل شيئا يستوجب قدوم هذه اللجنة. وحفظا للنظام اخرجونا واحدا واحدا.

كنا ننتظر ان يعلو صراخ اول الذاهبين على اعتبار انه يتعرض للضرب المبرح. فوجئنا حين عاد التلميذ يحمل تحت ابطه حذاءً جديدا. اخبرنا ذلك التلميذ ان اللجنة مؤلفة من ثلاثة رجال وجبل كبير من الاحذية الجديدة. لم نصدق بالطبع. عاد التلميذ الثاني وقد حصل هو الاخر على حذاء. عمت الفوضى واخذ التلاميذ يتقافزون فرحا.

جاء دوري. هرولت بأقصى سرعة الى الادارة. وجدت نفسي امام جبل من الاحذية بالفعل. احد الرجال سألني:

ـ «كم نمرة رجلك»؟.

ـ «ها»؟؟

سألني بضيق:

ـ «كم نمرة رجلك».

لم اكن اعرف ان للرجل نمرة. لكني سمعت مرة ان احد اقربائنا قد اوصى اخاه المسافر الى السعودية بأن يجلب له حذاء نمرة «٤٢» من هناك. فقلت من فوري؟

ـ «نمرة رجلي» «٤٢».

اعطاني الرجل حذاءً. عدت الى الصف فخورا لكوني عرفت الاجابة الصحيحة. كان التلاميذ قد انتعلوا احذيتهم الجديدة، واخذوا يدقون الارض بها. جربت الحذاء، لكن قدمي الصغيرة غاصت فيه حتى اخرها. حاولت ثانية، فتبين لي انه اكبر بكثير من ذلك الحذاء النسائي. كدت انفجر من الغيظ. فكرت ان اراجع اللجنة. لكني خشيت ان يصادروا الحذاء. كان التلاميذ مشغولين باحذيتهم فلم يتنبهوا لمصيبتي. دفنت رأسي بين يدي وبكيت.

في طريق العودة، لم اشأ ان انتعل الحذاء خوفا من سخرية التلاميذ. حاولت ان ابدو فرحا مثلهم. كانت السماء تمطر، فسألني احدهم:

ـ «ايها المجنون، كيف تمشي حافيا وقد صار لديك حذاء».

اجبته:

ـ «ساحتفظ به للعيد القادم».

اطرق قليلا، فكأنما راقت له الفكرة، ثم مضى.

اختلطت دموعي بالمطر. لم اعد اكترث بالهواء المندفع في وجهي، ولا بالماء الذي بلل ملابسي. ذهبت الى الصخرة التي اخفيت تحتها المعطف والحذاء النسائيين. ارتديت المعطف وانتعلت الحذاء. وخوفا من لوم امي ان هي عرفت خيبتي، اخفيت الحذاء الجديد تحت الصخرة. قلت في نفسي:

«سأعود اليه عندما اكبر» اعجبتني الفكرة. فابتسمت وقد زال حزني.

موتاي .. عند الباب ينتظرون

عبد المطلب محمود

موتاي ينتظرون عند البابِ . .
أفتح؟! . . .
انني متردد . . اخشى انفتاحَ البابِ
أخشى ان تُلامسني اكفُّ المستحيلِ
فأقتفي خطواً يُضيعني . .
وأخشى ان تُطلَّ عليّ كالغبش الوجوهُ
فأستحي منها . . ولا أجُد العباراتِ
التي تخفي الهواجسَ . . .
انهم موتاي . . ينتظرونَ عند البابِ
ماملّوا الوقوفَ وقد تعبتُ
سيعذرون ترددُي . .
وسيفهمون جميع أسبابي
وقد يمضون عني ذاهبينَ
ليتركوني بين احلامِ البدايةِ . . والأبدْ
لكنهم موتايَ . . .
اعرفُ في ملامحِهم خطوطَ يدي
أحاول أن اداري عنهمُ الولدَ الذي
وهبوه للدنيا . .
فضيّع نفسه في الشعر
في موج العيونِ الساحراتِ . .

ورحلةِ الزمن . . البَدَدْ!

موتاي ينتظرونني . .
جَمْعٌ من الأيدي . .
وجَمْعٌ من وجوه بعضها نضرٌ
وبعضٌ كالحٌ . . متغضنُ القسماتِ
أفتحُ . . . ؟!
إن هذا البابَ يفصلُ بيننا
وأنا . . . هنا . . . مترددٌ اخشى انفلاتَ البابِ
أختلقُ انشغالاتٍ . .
اوزعُ بينها قلقي
وابحث عن عبارات تليقُ بحبِّهمْ!

●

موتايَ . . ياموتايَ . .
ياحبلَ الهوى السريَّ
مابين البدايةِ . . . والأبدْ
ياشوطَ أعمارٍ تقضّى في عصورٍ
لم تزلْ اعوامُها تمضي . .
تدور كدورةِ الأفلاكِ
تطوي كالمهارى رحلةَ الروحِ الجموحِ . .
المستخفةِ بالجسدْ
أنا ذا هنا قلقٌ . .

ولا أجد العباراتِ التي تخفي الهواجسَ
منهك بالشعر
منهمك بغير شؤونكم
لي في الاقامةِ خلف هذا البابِ أسبابٌ
وخلف البابِ . . . بابٌ
خلفها . . . زوجٌ وأبناءٌ . . .
وأفقٌ لا يُحَدْ

●

موتاتي . . ساروا أجمعين
ويمموا شطرَ الفضاءِ الواسعِ الأبعاد
كانوا يعبرون المستحيل
اكفُّهمْ في كفِّهِ . . .
وأنا هنا . . معهم . . وهُم حولي
يُداعبُ بعضُهم طفلي . . . فيضحكُ
غير أنّي لاأرىٰ منهم أحد

قداس بلغة الناي

ليتني كنتُ في اخر القافلة .

. . ليتني كنتُ في اخر القافلة .
أتخفىٰ بأحزانها ندماً أو نديم .
ليتني سُرُجٌ لا تحنُّ الى عتمة
ليتني أجهل السرَّ
حين يموت من الذعر ـ بين يديَّ كلامي
ليتني حين ألقي سلامي
على عابر يتهادىٰ
ويرتدُّ نحوي سلامي .
ليتني كنتُ في اخر القافلة .

●●●

الأكاليل

. . . وهذي الأكاليل .
أكاليلُ بوص ـ وألواحٌ منِ خشب السنط والطيلسانِ
وأمزج بالخل والدم أنبذةً
وأديرُ حصاةَ الزمانِ
الى جهةٍ تستر يحين فيها .
وترتفع الريحُ ـ هذا صليبك سال عليه دمُ المعمدان
كأن بياضاً من الشمس، تمتدُّ في خضرةِ السيسبانِ
كأن جبالاً من الحلمْ تنشقّ عن زرقة
ثم تنهار قبل الأوان .
كما يبدأ اللحنُ عذباً حزيناً
كما يعول الماءُ ثم يرقُّ
كما تستشفُ وتومض خلف ـ رماد الكلام ـ المعاني
رأيت نشيجك ـ عفواً
سمعتُ أزاهير عمركِ ذاويةً
أهذي أزاهيرُ عمرك ذاويةً
أم أنا
لا أرىٰ غير موتِ المكانِ؟

الطرق

. . طرقٌ تتصلصلُ
تدحىٰ تدارُ

لها وجه آبائنا وتجاعيدهم
متشبثة بمساء التخوت
طرقٌ
أم ترىٰ قبرُ ذكرىٰ
ومنديلُ أغنية لا تموت؟
طرق رافقتْ حلمنا
طرقٌ فرقت حلمنا
طرقٌ ضيعتنا وضاعتْ
والتقت ـ مرة ـ والتقينا
فشربنا كؤوسنا . . واقمنا قدّاسنا،
وبكينا.

●●●

قوة الحلم

. . في الممر الطويل ـ أتذكره ـ
حين اويتُ حزني بباب الكنيسة
آويته في بقية نور ضئيلٍ
تجسد في صورة الأم
عذراء أرملةً
في القصيدة ـ عذراء أرملة
في المدينة عذراء أرملة
في الشجيرات آويتُ حزني
وآويتُ أغنيتي.
في الممر الطويل . . انقلُ خطوي
وأقرأ مايكتبُ الفتية الشاربون

[الرقىٰ والأغاني]

الصديق رأىٰ وقع أقدامهم في الممر الطويل.

هو ذا قمري فرّ مني
وأورثني الفقر والاكتئاب
هوذا غامض، غامض، (واضح كالتراب)
هو ذا واستدرنا معاً للطريق، لأشجاره
لزجاج الدكاكين، للبنت تخرج مراتها
من حقيبتها، تتأمل حاجبها،
ينبغي أن اعيد الغناء القديم من الطينِ
من نبتةٍ تتناسل في غفلةٍ
أتراني أجادل عن قوة الحلمِ
عن أرمل يتكامل قرب الجنيد
وعن كاعب أتأمل وشمَ يديها
وصفّ جواميسها
فوق مصطبة يتكوم تأريخُ أمنية
تتكومُ أوراقُ خس ـ تراني انتبهتُ اليها
بلوزتها ـ والتواء ضفيرتها
أين سافرت؟ . . .
أين سافرتِ؟ [من كريت الى سان فرانسيسكو
ومن بغداد الى طوكيو
القاهرة . . . مدريد . . جنيف . . سور الصين
باريس . . لندن . . الجزر، الشواطيء]
آه يازرقة الشمس
ياورق الدار . . يابابنا
اقلقتنا القصيدة في الظهر تسرج قنديلها
وتنادي عليَّ غموضَ الطبيعة
عبر فردوسها
عبر باب اللغات البديعة.
أتراني اجادل عن قوة الحلم
عن روح مقهىٰ قديم.
دربنا نحو ذاك الزقاق الطويل
دربنا يادليل.
آه ميداننا أهنا فسحةٌ تبرأ الروح فيها ويشفىٰ العليل

كلُ أحلامنا، ثرثراتٌ على الرملِ،
أخطاؤنا
غزونا الغيب ـ مابذرت كفنا
ما اختصمنا سكارى
وصحنا على نادل، وبكينا على كتف أو جدار
أيها الشعر كن لهباً أو حطاماً.
سفراً مبهماً، مبهماً يامساء الكلام
إنه رجعنا ماتيقظ منا
قبل هذا الأوان
فأنتبه لعيون عزيزة
لدخان تصاعد من لهب العقلِ
حين التقى بتراب العزيزة.

●●●

الطلول:

الارض زنبقة
وهذا يوم أعياد الزنابق والبقول
تتجمعين معي
وندفع تلةً حمقى على تلّ
فتضحك من حماقتنا التلول
وأكاد ألمح غابةً
وأكاد أمسكها ـ طلول.

●●●

الفتية

في اصابعنا محضُ طينْ.
غير أنا نحركُ صلصاله
فنرى في دوي العبارة.
ندبةً تتجمع في ظلمةِ الأغنياتْ
إننا الفتيةُ الواهبون
شرارتنا لرماد الّلغاتْ

●●●

السكون:

حبيبتي الغابةُ؟
أم هيئةُ الغابة؟
أم زمنٌ أخضرُ؟
لا ريح لا خمرةُ.
تسعىٰ بنا
يسعىٰ بنا سكوننا المقمُر؟

●●●

الراية:

رايتي لم تعد رايةً
مهجٌ تنحني ـ بحنان على خطواتي
رايتي ـ هذه ـ رهنُ اغنيتي
أو مماتي.

●●●

التوأمان:

تندىٰ جبيني
تلفتُ كان الفراتُ يمس جبينه

ابتسام :

. . سكنَ الرعد
ونام العسُّ في البار
وقلبنا الأحاديث ـ وجدفنا
وها نحن كمن يركب ظهر الحوتِ
في الليل امتطيتُ الشارع الضيقَ للبيت دليلاً ثملاً
فاستيقظي ياقرّة العين
فما جدوىٰ الاحاديث عن الطوفانِ أو نوحِ
وما جدوىٰ الاحاديث عن الروحِ
فأنت ملجأي ياقرة العينِ
ضعي الشمعة في الصحنِ الزجاجيِّ
ضعي كفَّك في كفي
وفي الطينِ يد الآس
وافتحي البابَ فقد عاد من الصحبةِ زينُ الناسْ .
وأشرك ماء طيفتهِ سلامي .
رأيت البحر قد فسدت أرومته
فجمع رحله ونأىٰ وغاب .
وفارق وجه سيدة به (ظفر)
ونافذة وباب .
وأهدأ متعباً ـ وأجوس دارا .
والمح صورة الأشياء تطوىٰ
كطي السجلِ ـ ثم تعود تعلو
شهاباً مهلكاً ـ فأشم نارا
على ورق تركتُ لهم نهارا
كفوضىٰ مرةً يبدو وأخرىٰ
من التهذيب مختنقاً وقارا .
بأسورة النساء ـ اعيد دفلىٰ
مهدمة لأعيادي ـ
وأرعىٰ
مزاجاً ـ راكضاً ـ فكأن عمري
تشكل في صباه على جواد
ألا حظه فأدهش ـ كيف يقوىٰ
علىٰ الاعباء قلب القاف؟ ورقاء وقبرٌ
وقارب فتية ينأىٰ
وأوراق علىٰ شجر مسن
يرى الفاظه حسناً
اكوكبكن نرجسةً
واسرجكن افدنة
كأن حياتنا لفظٌ . . تخطينا كآبته للفظ
له عنف المدار .
وأمضىٰ عبر رقرقة السواقي
ترافقني الىٰ جبل النهار
أرى فرس العجائب كيف تخطو
من المقهىٰ لأكوابي؟

●●●

البحر :

. . سواد البحر
أم برجٌ تلاطم في ذكورته المغيبُ؟
تلاطمْ .
انني أسعىٰ لورد له ثمرٌ غريبُ
يدق الباب ـ مرتجفاً، خفيفاً
بالام النعاس ـ ألمُ عنه ـ مسافته
أناوله ثباتاً ثم أمحو
تراب المطلق الكلي منه
وأمنح نسله خمري وجامي
وأجلسه على قلقي

تجزئني نوايا ـ واستغاثات وصمتاً
له ندم الزنابق.
لهذا أدرك الأشياء حلماً
يشعشع مسرعاً ويعود رملا
ـ أتاتي ؟
ـ لا
ـ ولو كذباً تجيء ـ ضربت دفلىٰ
مآذن روحها وأقمتُ حفلا
بخفة نادل يرعىٰ
عويل الشاربين ـ أحط كأساً على كبدي
وأشرب نخب وجهك حين يفنىٰ
بأفلاكي ـ ويرسب في يدي فزعاً ورملاً
ـ أتاتي؟ أي وهم
لأجل حنينه رافقت حلماً
يشعشع مسرعاً ويعود رملا
أرقت طفولةً
وكسرت عوداً رائقاً
تتخيل الأشياء أقوىٰ [أو تجوهرُ عارضاً]
وتحل أقمطة النبيذ
ليبتدي أنسٌ يضيء شفاه سيدة
وتسري رجفة الألاف
ينتعش المكان بكركرات
واشتعال سيجارة
أواه ـ هل تدري
أرقت طفولة
وكسرت عوداً رائقاً ـ وسقطت رملاً

حلم (١)

حلمتُ ذات ليلة ـ بقارةٍ
ترقد في فراشها الوثير
أرعىٰ القبابَ البيض في مدارها
والكوكب المنير
أرعىٰ بها القطيع والقليبا
والحسك الحبيبا
ياسفناً تائهة في ظلمةِ الجزيرة
رَوي لنا أشواقنا الكبيرة.

حلم (٢)

حلمتُ ذات ليلةٍ
أضيعُ في مفترق المدينة
منحدراً من جبل
كأن ليلاً أزرق
أو سمكاً يرفعني
من موجة الروح ـ الىٰ استغاثة السفينة
وكلما قبضت موجة الرخام
قبضت محض طينه

●●●

حلم (٣)

حلمتُ ذات ليلة
كأنني أضلل النجمة عن مدارها
أو أرفع الغطاء
عن حفلة النجوم في السماء
عن ألم الرحيل
للملك الضليل
من أطلس الدنيا
الىٰ بناتِ نعش راكباً عويلي
في ظلمة العالم كن دليلي

امرأة

وجهك
ام زجاجة الشمس؟
وحوله أنا
بي ولع الفراشة الأخيرة
هل يستطيع طائر
أن يرتقي
فضاء هذي المرأة الجزيرة

●●●

امراة

وجهك
فيه قوة الوردة
حين تهدأين
وقوة من تعب السنين
وجهك يصفو آخر النهار
من كدر كالماء

●●●

حلم (٤)

حلمت ذات ليلة
أنزل في سلمك
وانتهى لغابة
يد علىٰ عوسجتي ـ وفوق قبة السحابة أخرى
ونار الظفر الجليلة
تصعد من مداخني
وأنت في (أقاصي ـ فوزك) القتيلة
أفقت ـ حين صفرت رياحنا
وانتهت السحابة
رايتُ اني العربة
والفرس ـ الكتابة



سيناريو فيلم

السريالية

سلفادور دالي

ترجمة : احمد حميد

كلام	صور
للحصول على نص سريالي مكتوب من اول رميةٍ الى آخر رمية الخ	يشاهد امرأة شابة تتبع اشارات تعطى اليها وهي جالسة ، حركاتها وايماءاتها تعطي انطباعاً عن تلاشي الارادة وآلية مطلقة
الكل صالح للحصول على تداعيات المفاجأة المرجوة . ومن المسموح به ايضاً ، لعنونة القصيدة التي يحصل عليها عن طريق الجمع المجاني للمفردات ، العناوين أو كسرات العناوين المقتطعة من الجرائد	تخطيط ضخم ليد كاتب على ورقة دوّن عليها النص الاوتوماتيكي الذي حصل عليه بالتدريج : السيدة زوج جورب من حرير لايكون قفزة في فراغ اين الحب اولاً باريس قويةّ كبيرة راقب نارٌ كامنة الصلاة وقت جميل

خمس دقائق من اجل السريالية
ماهي السريالية؟
من هم السرياليون؟
ربما السريالية تُمارس من قبل كل العالم
السريالية ستجوب بكم عالماً غير معروف
وعجيباً لخيالكم الخاص
السريالية في اذهانكم
انتبهوا
لصور مضجرة ووديعة
للسريالية

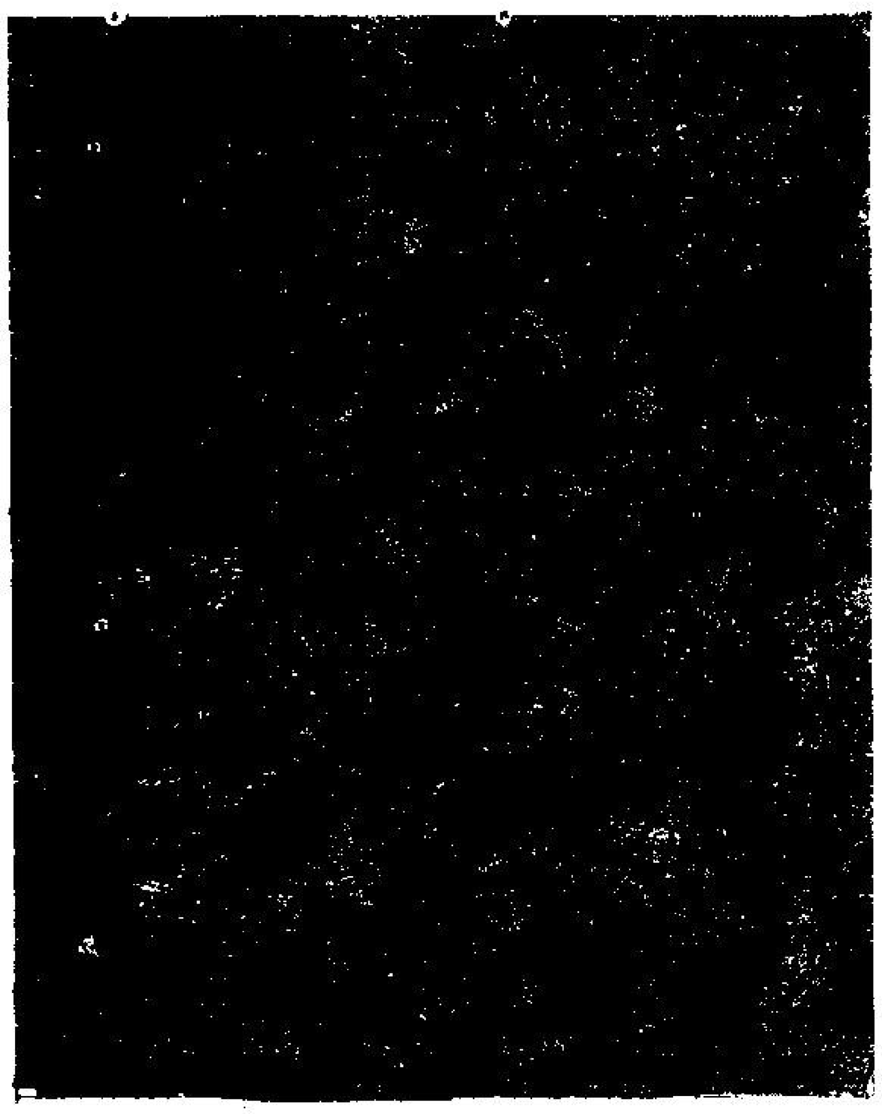
فيلم وثائقي لسلفادور دالي
قام بتنفيذه جماعة السرياليين

اعرف ان
اشعة ماوراء البنفسجية . . .
انهوا مهمتهم
قصيرة وطيبة

بسمع صوت خافت لموسيقى
الرومبا الهافانية والبلور[1] . . .
هذه الموسيقى الكسولة
والطرية سيخترقها وبقوة
شيء من الضوضاء سيستمر
على طول الفلم لاجل خلق
حالة فرح لغربة السرياليين .

صوت خافت يرافق ظهور العناوين
ملقياً مجموعة الغاز متعاقبة

«La femme auxscins l'her
min e setenait a'l' entree
du passage Jouffroy, dans
la lumiene des chansons»

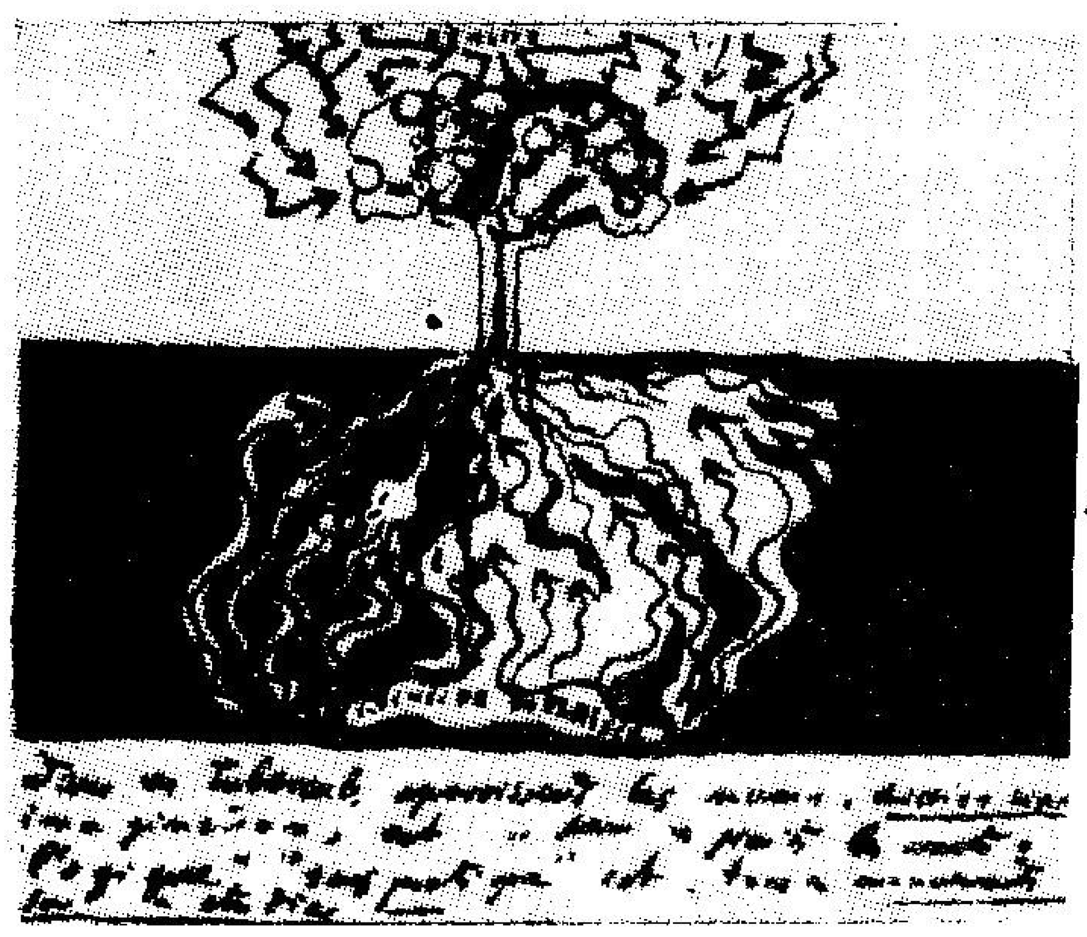
كلام	صور	صوت
العالم النمساوي سيجمون فرويد اكتشف ان لدى الانسان وفي اعلى تفكيره مايسمى بـ الشعور توجد فكرة اخرى ولكن نحن لانعرفها تسمى فكرة الشعور الباطن الشعور والشعور الباطن شيئان متضادان ومختلفان كالبرودة والحرارة والابيض والاسود	صورة شخصية لسيجموند فرويد  تشاهد باستخدام الكرافيك شجرة تنطلق من جذورها	

ولكن الشجرة متعلقة يضيق
بجذورها في باطن أرض الشعور
الباطن . والحياة لها تتسع متبعة
مبدأ اللذة بنتوء على سطح الارض
فالواجب عليها أن تجبر نفسها وتتكيف
مع الوسط الجديد متبعة عرف الواقع .

الاندفاعات تترجم بواسطة
حركات متموجة متشنجة
داخل الجذور متصلات بأتباع مبدأ
اللذة ولكن يجب الحفاظ على
الاتصال بالجزء الخارجي للشجرة .
وعن طريق حركات النمو
الغريزية على عكس الواقع
تتشكل عساقل [٢] خاصة .
حركات متضادة . أثمار

يسمع بضعف ولكن بدقة
تدركها الحواس دقات
أجراس النهوض الصباحي

أن دراسة حياة الشعور الباطن
للانسان والامراض المتدفقة للصراع
النفسي تأخذ مكاناً أوسع فأوسع
مكتسحه عصرنا وتشكل موضوعاً لطريقه
علمية جديدة . أن التحليل النفسي
وحتى فترة قريبة كان غامضاً
ومضللاً في المجال الفني بخصوص
عالم الشعور الباطن الاكثر
عمقاً في الحياة الى أن عثر على
مكتشفيه الوقحين

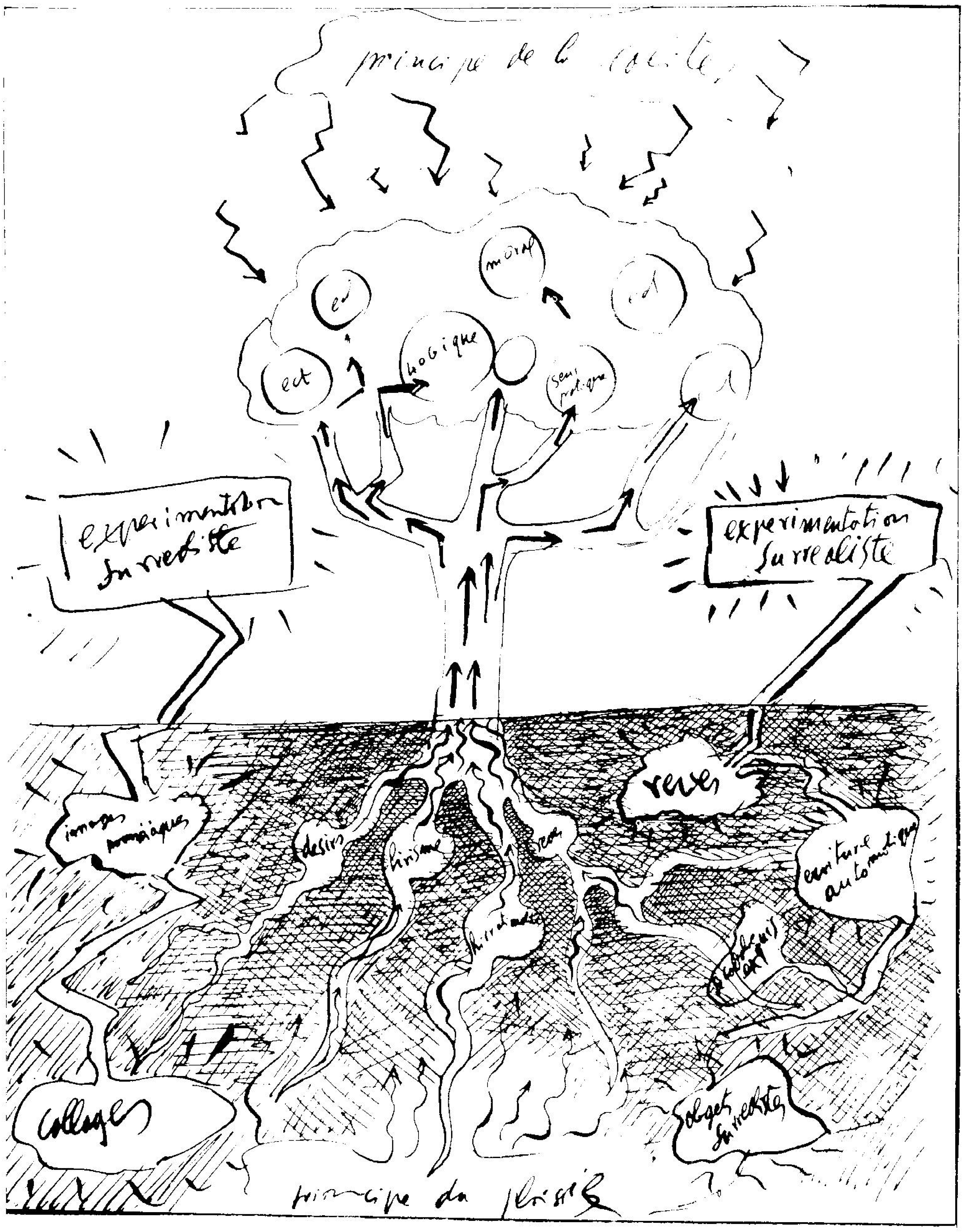


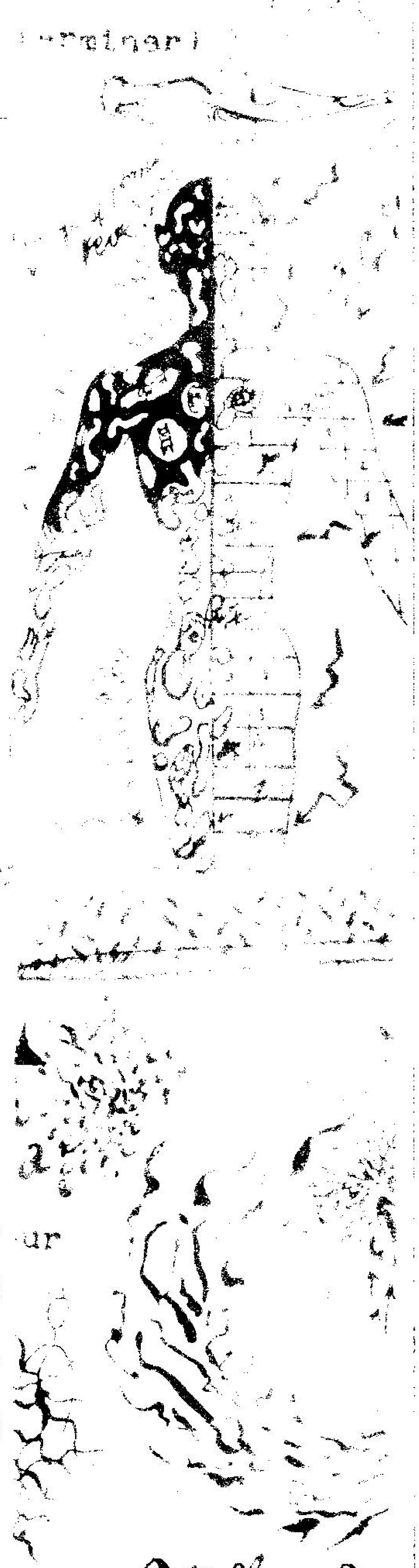
الشجرة تختفي لتترك المكان
لصراع الغريزتين

يشاهد حول المنضدة المزدحمة
بأجسام غريبة ذات مقاييس
غير معروفة . السرياليون
يحيطون بأجسام تماثيل وعارضات
أزياء من الشمع يتعاقبن مع تماثيل
نصفية لنساء عاريات نشطات
عاريات

خلال هذا المشهد تُسمع
ضوضاء مخيفة للريح

أن المجموعة المسماة «السرياليون» يلقون كل همهم الجمالي والاخلاقي ولا يطمحون الا الحصول علىٰ وثائق في غاية الشرعية لفكرة الشعور الباطن وهم فعلاً الأوائل في ولوج مجالات مغلقه ممنوعة مظلمة وغير معروفة للفكر البشري. أن النزول من سلم مترو مابعد النوم يعني ملامسة الاشياء الهادئه المتفككه الاكثر غرابة والتي تحملنا في رحله سردابية لأرض جديدة مكنوزة	يشاهد السرياليون وهم ينزلون من سلالم المترو بينهم يوجد أناس أحياء آليون وأمرأه نصف عارية قبل الدخول يفتحون مظلاتهم	يسمع صوت الريح الذي يزداد قوة
	ظلام مطلق	ضوضاء وزفرات المترو وهي تمر بسرعتها الكاملة


ect
logique
moral
experimentation surrealiste
reves
desirs
collages



اكتشاف الشعور
الباطن وهو مشروع بواسطه
النشاط العملي للتجربة
السريالية أضاء العالم الرمزي
للأحلام حيث النوم يشغل نصف
حياة الانسان. الحلم يستمر
خارج النوم عبر حياة الصحو
النزوات الهذيان الرغبات اللاعقلانية
يحلم بدون توقف. أن صور الحلم
تمنح ... لحياة البشرية ولكن الانسان
يفقر ... عن الشعور. أن
الفائدة العملية والعقلية تكبت
هذه اللغة الرمزية للشعور الباطن.
أن صور ونصوص الاحلام تدون
بدقة بواسطة السرياليين أنها
ليست سوى نار من الواقع العملي
المنطقي والعقلي. أنها تحقيق
لرغباتنا

نصف الذي هو أسود بالكامل
يصبح أبيض ويظهر ثانية رسم الشجرة
من بدايته في هذا التشكيل تظهر
هذه الكلمات: التجربة السريالية
الاسود للشعور الباطن يضاء
الشكل نهائياً تظهر كلمة الحلم
هذه الكلمة التي تتقدم
لتحتل كل الشاشة
تمضي الى شبح أنساني
حيث نصفه ممتلىء بأشكال
متحركة ومتصلة بالاحلام في وسطها
صور مادية أكثر شذوذا ولا عقلانيه
هذه الاشكال تجتاح بشكل غير نظامي
النصف الآخر الانسان الموزع في دائرة
فعاليات الحياة اليومية. موعد عمل. أن
يكون لطيفاً السيدة ×. معرفه وقت
الحلاقة. أن يكون رجلاً شريفاً. أن
يذهب الى البريد. أن يتصل بالبنك ـ الخ
بين هذه الصور تجد جمل الحلم التي
تجتاح الشاشة بكاملها. واحده منها
صور مأخوذة من فلم «الكلب الاندلسي»[٣]
لمشهد قتل
أنسان




يمارس اللعبه السرياليه
«الجثة اللذيذة» في الغالب
أربعه أشخاص يطوي أحدهم
الورقه أربعه أرباع . الشخص
الاول يرسم صورة بشكل
فانتازي لشخصية تطابق ما في
ذهنه يخفي هذه الصوره
ويمضي بها الىٰ الذي بعده
لأكمالها . الشخصى الثاني يرسم
التجويف الصدري والاطراف العليا
بعد ذلك يسلم الرسم
وتحت نفس الظروف الىٰ الذي
بعده ليرسم البطن الساقين
وجزءاً من الارجل التي ترسم من
قبل الرابع

السرياليون حول المنضدة
واحد منهم يطوي الورقة
الىٰ أربعة أرباع

يشاهد بالتدريج بروز
الرأس . التجويف الصدري
الاطراف - الخ

أخيراً تفتح الورقه
وتظهر الصورة

تفتح الورقة وتظهر للعيان صورة في غاية الغرابة . كذلك من المستحيل أن تصور القيمة الشعرية من قبل شخص واحد أو الحصول عليها بواسطة الطرق المعروفة . تطبق نفس الطريقة للحصول على عبارات ملغزة تشير الىٰ أصل هذه اللعبة «الجثة اللذيذة ستشرب النبيذ ذا الرغوة»	يشار الىٰ ثلاث صور قدحصل عليها بالطريقة السابقة	تسمع أصوات ضحكات متزامنة وعنيفة جداً ووقوقة دجاجة.تتضاعف الضحكات
× ×		
أن سحر «الكولاج» حيث الصور المتحركة وبعمق حسب مقتضيات فكرة الشعور الباطن . أن أي حذف أو أحلال بسيط أو تبديل للغزو الاشكال الشعري الاكثر عاديه ويومية ووهن من الصور	يشاهد تحولات صورة غير واضحه بصوره سريالية عن طريق مزج أحداهما بالاخرىٰ	

مواضيع السرياليين
تجيب وحسب برهان
ملموس . أن عالم وسير
الاحلام هي رمز للرغبات
الجنسية في عالم مادي معادٍ
للشعور الباطن

× ×

أن النشاط الهذياني
يقدم لنا امكانية برمجة الهذيان

أن الصور الهذيانية
هي صيرورة هلوسة التفكير الكيفي . (٤)
الهذيان في الحلم والممحي في الواقع .
يستمر واقعياً في صور الهذيان ويمكن
الاطلاع عليه موضوعياً من قبل الاخرين .

لكن الشعور الباطن لم يكتشف تماماً
ولكن الشعور الباطن لم يكتشف
تماماً على العكس أنه يتحرك في
عالم اكثر هوة اكثر بعداً
واكثر عمقاً في جذور الروح .
أضواء متألقه تدلنا على
أستمرارية عوالمه اللانهائية

المتوقدة . سدم في كل مكان
في الليل السحيق للشعور الباطن .
فماذا تخبىء الاكتشافات
الاتية والتي هي اكثر خطورة
مما اكتشفته السريالية !

ماذا ينتظر من السرياليه
هذا هو أندريه بريتون
رئيس ومؤسس الحركة
سيقول لكم هذا
«هيئه كل شيء هيئة العالم
المعاصر هي نتيجة للنشاط
العملي والعقلي للانسان والمتحوف
بدون توقف بأتفاق
الرأي مع الاخرين.
أن الابحاث الحديثة في التفكير
اللاعقلاني تقدم نتائج عقلية
للهلوسات.
ترى كيف سيكون شكل العالم
بعد ٣٠٠٫٠٠٠ سنة من النشاط
اللاعقلي والشعري للسرياليه

يظهر أندرية بريتون
يلقي بعض الكلمات

هوامش
(١) الرومبا RUmba رقصة كوبية بطيئة الحركة
البلوز Bleuse نوع من موسيقى الجاز الفها زنوج أمركيا.
(٢) عساقل جمع عسقل جزء من ساق أو جذر نباتي
تختزن فيه المواد الغذائية.
(٣) الكلب الاندلسي فلم سريالي لدالي
(٤) أنها ترجمة لـ delired'intreption وهي حالة يصاب بها
عدد من المرضى فيذهبون الى تفسيرات مخطوءة
منطلقين من أحداث صحيحة.



الملاذات..

■ جدلية الحضور في الغياب

ياسين النصير

هي مجموعة قصص، لقاص مقل، تفردها الخاص انها تعايش مناخاً شعرياً، هو بعض الفتنا اليومية العميقة وجدتها المتميزة انها لاتنسى بسرعة، حضورها المستمر يكمن في انك تحسبها من مفردات الثقافة القصصية، وها هي المجموعة ضمن دفتي كتاب، كنت قد عايشت بعض قصصها في الصحف والمجلات، واحدة اثر واحدة، فتكومت في ذاكرتي انطباعات جيدة، حتى اذا ماحانت فرصة لقراءتها مجتمعه، جاءتك قصص اخرى ينشرها هنا وهناك، فتؤجل اكتمال المقال والكتابة علك تجد الجديد الاكثر جدة، والجديد الاكثر استيعاباً لمشكلاته ولمشكلات الحياة.

فاذا القاص حمد صالح بها يتطور وبها تنمو قدرات جديدة، فتدخل معه ومع ابطاله مناخات عراقية غائرة في العمق الشعبي وصادقة في طرحها الفني. انه احد القاصين القلائل الذين اكتشفوا المساحة الفاعلة بين واقعية القصة الخمسينية وتجريدية القصة الستينية. فكان الى جانب زملاء مجايلين له: محمد سهيل احمد، كاظم الاحمدي - أمجد توفيق - محسن الخفاجي - يبلور اتجاهاً واقعياً للقصة فيه من الفنية المتطورة شيء كثير، وفيه من صدق الواقعية ماهو كافٍ. وفيه من البحث عن افق أرحب للشخصية العراقية لان تنهض فناً قصصياً عراقياً، بمعنى ان بعض قاصينا يستعيرون احداثهم وشخصياتهم من قراءاتهم.

وعماد هؤلاء القاصين انهم لم ير
انهم اذ يطلقون قناتهم باتجاه اشباع ال
انما يفكرون بأن يوسعوا من قالب الق
من الرواية القصيرة - نوفل - وكانت حصـ
أرغموا المدارك العقلية المنضبطة والواعية ا
المخيلة النشطة، والالماحات المتوجه، مو
مستويات الحدث الخفية، وان كانت جل
وها هي مداركهم الجديدة، تصبح اكثر ام
طاقة الانشاء السردي. بمعنى ان فن القصة ا
عندهم قضية بحد ذاتها، بعدما كان وعاء لا
اجتماعية وخارجية اوسع.

- ٢ -

وها هي «الملاذات» تجميع لتجربة، لم تشأ إشباع طمو
صاحبها الذي غادرنا سريعاً (بمرض القلب)، وهو الشاب و
تشأ المجموعة وسواها، الا ان تكون نواة قادرة على الانشطار والنمو، والحضور. شأنها شأن كاتبها. تحمل جدلية الحضور في الغياب. وما ساسجله هنا ليس الا تجميعاً لجملة اراء وإفكار وكتابات سجلتها عن قصصه وعن شخصيته. فالحال - موته - لاتملي علينا مقالاً آني النشأة، وانما هي فرصة صنعتها الاقدار لان اقول في قصصه هذه الكلمات - وقد تأخرت كثيرا لايماني أن

أقوى من الموت ـ قولاً قد لا
ء من مهمة نقدية، وما اكثر

فاعادة قراءة القصص تمنحك
راءة الثانية تضيف وتحذف،
ومع ذلك اجد من الضروري
ة التي استخلصتها من القراءة ـ

ـاصيّة القاص، هو البيت، البيت
والسكن والمأوى، بيت الطفولة
ت والافراح الصغيرة، بيت صنعت
البيت الذي لم تخل قصة منه لايعلو فيه
ت المؤشره نحو افق الداخل ـ الامومة
عن استمرارية الحياة ـ الولادات ـ
حوش ـ اللعب ـ ومع اصوات الاطفال،
، وتكوينه ـ نداءات حزينة ـ يغلب عليها
. ونداءات العجائز ـ امهات الاباء ـ بنبرات
ـودهن على الحزن ـ ومع هذه الاصوات
، عينان، بله أعيناً مصوبة الى الخارج ـ الباب
صغير هذا ـ عينان لاتلتقيان الابا لدرب ـ الأنتظار
ن الابالفراغ ـ السعة القروية ـ وثمة ما يقطع هذا
تدفق خارج البيت ـ بجسد آت، او قرب او احد
ن . . ولذلك غالباً مايعود البصر الى التراث فيرى ماحوله
اطفال وصبية وعجائز وامهات حتى اذا ما اتى المساء تلفع
الجميع بعباءة الليل بانتظار شروق شمس قادمة لتسقط على
البيت، املاً في مزاولة الحياة ثانية.

٢ ـ المناخ العام،

ـــــــ المتشرب في جسد هذا البيت، يعتمد جدلية العتمة والضوء، وللعتمة تفصيلات، هي البداية، او ليات الزمان انحسار الماء، الاصوات المبهمة ـ الاسرار ـ الصمت ـ المجهول، الغياب كل ذلك مقرون بالظلمة، اي العماء الاول، المكان الذي تتوحد فيه الاشياء باعتبارها لا تملك بصراً. اي الدم.

اما الضوء فهو النقيض للعتمة، وتفصيلاته كثيرة في الملاذات.. هو الصباح ـ العمل ـ الكلمات الاولى ـ صراخ الولادات ـ المخاض ـ الشجرة الوليدة ـ .... الخ.

الا أن العتمة اقوى، يرصدها في القصص الموت، إلغياب والشهادة ـ الابتعاد والغربة والفقدان والحرمان والعمى والشيخوخة والقدم وكل ماهو زائل او على شك الزوال.

٣ ـ وتملأ مناخات البيت

ـــــــ شخوص من نوع خاص، هم العجائز والاطفال، البداية، والنهاية، المشبعون تجربة والمتطلعون الى التجارب. ثمة حركة ضاجة وحركة ساكنة الاولى ممثلة باللعب، بالطلبات، بالصراخ، بالانشداه الى الخارج، بتصويب البصر الى ماوراء الباب، بالانتظار، والثانية ـ الساكنة ـ تتكىء على عصا، او تجلس القرفصاء في الشمس او تكرر طلبات الاكل.. وفي داخلها صوت هامس، متوحد الكلمات قليل البوح ـ مخزون من الم دفين..

ومابين العجائز والاطفال يحضر الاباء محوراً للحديث والاباء غائبون باستمرار جنود، او عاملون او مغتربون، او شهداء، او بعيدون او لم يحضروا الان... انهم غائبون في حضرة الذكرى ذكرى العجائز الدفينة وذكرى الأبناء الناشدة. الاباء الغائبون اصحاب موقف او قضية، هي بعض تراث هذا البيت وبعض اجزاء عتمته المستديمة. ومع الاباء الغائبين يزداد الاحساس بالأشياء اشياء الاباء واشياء الأبناء وبخاصة تلك التي يشترك بها الاثنان، هي هذه الصلة الصامته التي يعلن الاب من خلالها عن حضوره ويعلن الابن من خلالها عن غياب الاب...

وتتفرع العجاز الى مصنفات وتشبيهات.. منهم شيوخ هرمون مؤذنون في الجوامع ـ حراس، أشجار هرمة ـ أشباح الماضي ـ الزمن الآفل. ويتفرع الأبناء عن مصنفات وتشبيهات.. هم اللاعبون المرحون هم النبتة الصغيرة ـ الاحلام ـ اللعب ـ الصباحات المضيئة. المكان البكر. اللقى الثمنية. وحول

هذه المتشابهات ينمو ذلك الاحساس بلعبة السرد، الى المزاوجة بين القطبين.

٤ ـ المحور الذي تدور فيه الأحداث، هو محور الحضور ـ الغياب والغياب كما أسلفنا هو الاغلب، لانه كائن في المجهول وما الحضور إلا الحركة المعلنة عنه، اي ان الحدث هنا لاتاريخي بل حدث قصصي، يستمد سرديته من فعل الآن، المصاهر لبناء التجربة الحسية للعلاقات القائمة بين الافراد ـ داخل البيت كحضور ـ وللعلاقات القائمة بين الافكار ـ اي الانشداد الى ماهو غائب. لذلك يبدو سرد حمد صالح لا انشائياً، سرداً قائماً على المقابلة بين جملة ماتنتمي الى الغياب وجملة ماتنتمي الى الحضور، والفعل المحرك للأثنين هو الرصد العياني ـ اي بناء المشهد.

في ضوء جدليه الحضور في الغياب هذه، يبدو البيت بساحته الضيقة، معادلاً موضوعياً لساحات المعارك، لساحات اللعب، والحروب، وساحات المواجهات، المليئة. هنا يكتسب محور الحضور ـ الغياب بعداً جدلياً، اي ان الاحداث التي تجري في الغياب وفي الحضور تتزامن من خلال حالات الشخوص الانيه والنفسية والاجتماعية، تتكون الجمال الواحدة حاملة لطرفي الجدلية. اي فيها غياب وفيها حضور واذا شئنا وركزنا هذه النقطة في ذهن القارىء فيمكن القول ان حضور العجائز والاطفال والشيوخ في البيت، هو حضور للاباء في ساحات المعارك وفي الغيابات المجهولة، الحضور حضوران يسيران معاً في السرد، وينموان معاً في رسم حال يتداخل بها وعي الحاضر بوعي الماضي وكلا الزمنين حاضر في المشهد المعاش امامنا من خلال السرد.

ـ ٣ ـ

المضمون

هذه خطوط عامة لملاحظات سابقة، وها انا اقرأ المجموعة وبضع قصص اخرى ثانية، علني اضيف الى ماسبق شيئاً، او اغير في ما سبق شيئا اخر. لكن القراءة الثانية اكدت ماذهبت اليه، بل وزادت على ذلك ان هذه القصص لاتفصح عن نفسها مرة واحدة، فمازال موضوع الغياب ـ الحضور هو الاساس الذي
يغذي كل مسامات الافكار
ففي قصة «الانفاس» م
الخبر، هذا اللون من القد
شاعرية اشبعتها القصة ا
«الأرجوحة» فبدأت تعزف
عواطف ومشاعر وحالات، ،
الطريقة أي طريقه ايصال خ
السرد مستويات من المشا
الحضور ـ حضور البطل بأشيا
خلال الموت الجسدي..

ولذلك اصبحت هذه الطر
مستوى رمزياً وشفافاً، يبتعد بال
بتدفقات ذاتية، وهاهو الجندي ال
يولج الليل بالنهار، العتمة في ا
الساحات الفلسطينية تصبح استنه
تعودت على ارسال ابنائها لجبهات القتا
احد ابنائها او يستشهد يظهر الفعل في
وتمثل ذلك بانحسار حليب الابناء وفي ان
كلماتهم، وفي الصور القمعية التي مارسو

الغياب ممثلاً بالموت في هذه القصه
بطريقة السرد الفني الذي اظهر المستوي
الاسرة. اي ان فن السرد القصصي هو المحت
الطريقة يفصح القاص عن قدرة ذكية في شحن ال
المألوف بطاقة مدخرة في دواخل الشخصيات العادية و
ثمة بطل مصمم دائما للقصة القصيرة، وانما كل شه
باستطاعتها ان تكون بطلاً اذا ما اجيد الدخول الى اسرارها. ر
القصة القصيرة الجيد لاينهض في كيانات بشرية أو غير بشرية الا متى ما كانت هذه الكيانات مهيأة له وحده اي عدم احتمال قيام اي حدث اخر فيها. هنا تجد القصة القصيرة هويتها الواقعية.

في قصة «تلك الشجرة المباركة» نلمح الموضوع ذاته ولكن بطريقة اقرب الى الرمزية فالشجرة الهرمة في باحة الدار، دلالة على القدم والاستطاله والتأصيل، وثمة طفل نما بجانبها...

يـاً بفعـل عامـل المـرض .
حديث الابوين لكن الشجرة
ـقدم بعامل مرض الطفل ، ثم
المنزل صباحاً ، لينهض بعد
ـما لو كان نسغ الشجرة الميتة
ـامـل حمد صالح مع واقعه ،
ـاً لاشخـاص لم يشتـركوا كلياً
اللون من مزج الواقع بالرمز ،
ـفل المكتسب الحياة .

لحضور ماثلاً في غياب الشجرة ـ
خ هرم يغادر المنزل ، وفي حضور
ـن في فعل الحضور فنجد انعكاساته
ـ البيت عندما ترمم شقوقه ، وفي الزمن
لهـواء ، عنـدمـا يرفـع الاب راسه لرؤية
ـما يصبح متسارعاً منساباً متدفقاً . فمحمد
ـضـور قيمـة كليـة ، شاملة محولاً به واقعاً
ـيد متطلع ، مانحاً مكانية البيت الآيلة الى
ـ فوقها كل اخضرار .

ـودة» يعـاود القاص العزف على موضوع :
. فالابن الان غائب جندي في الحرب ، والأم
ضرتان ، والقصة ليست الا تناوب سرد بين فعل
ـ الحضـور من خلال رصـد كلا الفعلين من خلال
جـوز وكنتهـا واحـاديثهما عن «كامل» . فنجد الصور
ـ امامنا .

ـاسمـاً القـاص بها الصور البشعة للحرب . الايدي المقطوعة والارجـل السـاكنـة والشظـايـا ، والـوان الـدم . والـوان الشفق والكلمات الناقصة والصراخ . . جو كابوسي يحيط بنا الان كما لو كنا جميعاً نشترك في صياغته .

في اخـر القصـة يفـرج القـاص عن جوه الكابوسي هذا بحركة الأم العجـوز متكئـة على باكورتها بيد وعلى كتف كنتها بيد اخرى خارجـة من سجنهـا ـ غيـابها البيتي ـ الى الحياة ، معلنة بوجودها حضـوراً كامـلاً لاشيـاء ومخلفـات البيت وكأنهـا تستنهض الحياة الآفلة بغيـاب الابن فالمشـاعـر الخفيـة للكائن الانساني تجد بها نوافذ سريه في حالات الحصار . وما الخاتمة المنفتحة في القصة الا اعـلان لولادة الكينـونـة في تربـة القرية وحول بعدي القصة ـ الغيـاب الحضـور نجد ان افعال الماضي وصوره وتراكيبه الخفية مجسده للابن ولحياته السابقة ، في حين يكون الحضور مجسداً بافعال الحاضر . والقاص حمد صالح لايعطي فعل الحضور لاي انسـان ، وانمـا يعطيـه لمن هو مؤهـل له . لذلـك لايعيـر لمسألـة الاعمار اهمية . الزمن النفسي هو الاكثر حضوراً في كيان قصصه .

في قصـة «الجـامـع» ثمـة تزاوج بين الشيخ المؤذن ، والجنود الفلسطينيين من جهـة ، والصهـاينـة وجنـودهم من جهـة اخرى . فالجامع الرمز الديني يقابله غياب لمعناه لدى الصهاينة ، والنضال الـذي يخوضه الفلسطينيون يقابله القمع الذي يمارسه الصهاينة . ومن داخـل هذه الجدلية المتقابلة ، يسرد القاص لنا فعلي الغياب والحضور ، موضحاً عبر تداخلهما معنى النضال بالكلمة والنضال بالسلاح .

في قصة «وجهان من الغربة» وهي من القصص الجيدة ، ليس لحمـد صـالـح بل للقصـة العراقية . نجد توسيعاً لمعنى الغياب / الحضـور . في هذه القصة الكل غائب من خلال حضوره فثمة ام لهـا ولـد لا يشبه اباه لانه لم يسرق ولم يركب الصحراء ولم يأخذ بثأر اختـه الـزانيـة وثمـة ابن مايزال يسمع كل يوم كلام الناس عن حالـه التي لاتشبـه حال الـرجـال . وفجأة يقـرر اخذ الثأر فيمتطي حصانه ويركب الصحراء بحثاً عن اخته في بيوت الغجر . اما الام فتقبع في بيتها الطيني المقابل للنهر ، تنظر وكأن النهر زمن يجري بالمصـائب القصـة ليست الاحكـايـة هذين الـوجهين وجه موسى الابن الطـالـب للثأر والغـائب عن البيت ووجـه امـه المسكـونـة بالـرعب والخـوف وانهيارات الأيام . الكل غائب في حضور هذه الدوامة من الخوف . . .

البناء الفني

- ٤ -

وتكـاد القصص كلهـا ان تكـون بمـوضـوعهـا قصـة واحـدة فمـوضـوع الغيـاب / الحضـور واسـع وعديد المستويات ، وما القصص الاتكوينات على هذا الموضوع . لذا نكتفي في التدليل عليه بما حللناه من مضامين القصص، لنعالج البقية من مجموعته وسواها وفق المعيار الفني الذي تعامل معه القاص.

واول ما يواجهـك ، هو هذا البنـاء السلّمي المتصـاعـد ، تبدأ القصـة بجملة استهـلاليـة مكتفية الدلالة ثم يتوسع في طريقة بناء المشهـد وغـالبـاً مايكـون ثمـة تقـابل في السرد، اي احتواء بيت القصـة على حادثتين منبثقتين من موضـوع واحـد : الام وابنهـا ، الزوجة وزوجها الغائب ، الصحراء والنهر، الشيخ، والفدائي . . ويبدأ القاص في تقديم مشهد لهذا ومشهد للاخر، فيتصاعد البناء من طرفيـه تصـاعداً سلمياً، متماوجاً ، حتى اذا ما وصل الى نهاية القصـة التحم الخطـاك في بؤرة قص شاعـريـة يتـداخل فيها كل عناصر التسلسل البنائي وغالباً ماتكون النهاية هي البؤرة وما جسد القصة الاعرض لمجريات الاحداث . في حين تصبح البداية اكثر اثراء لانها ستبني فكرة الحادثتين المتداخليتن.

ومن مميـزات اسلوبـه القصصي اهتمـامـه بالحس الشعبي ولعـل المكـان ـ القـريـة وبيوت الطين والماء والزراعة . . اهم مكونات المشهد الشعبي . ومع المكان نجد الكلام ، فقصص حمد صالح لاتهتم الا بسـرد انثيـالات واعية على صفحة من البـوح المتصل ولـذا اكتسبت العبـارة فن الصيـاغـة الشعبيـة لافن البنـاء اللغوي المتمـاسـك ، والقصـة كالشعـر كلاهمـا يميـل الى البناء الصارم المنضبـط، بل الى جعـل الـدواخـل تنسكب بروحية تلقائية على صفحـة الكـلام لذلـك نجـد حمد صالح يطيل السرد احياناً فتبدو القصـة وكأنهـا عرض حال كاملة في حين ان الطول فيها هو تقص لمضـاعفـات المشهـد ولجعـل فكـرتهـا منتشـره في مسـاحة من الحالات والمواقف العديدة . . وهذه الطريقة تستعير حيثياتها من الفن الشعبي الثـري المعتمـد على البوح المتصل ولكن الواعي .

والمتكـرر الحـالات المتشـابهـة . ان خصـائص الفنون الشعبية تسـربت الى القصـة من خلال منهجها الواقعي، فبدت الطريقة ، الفنيـة الخـاصة بالقصة القصيرة عندنا تبدو غريبة او مفتعلة اذا لم تستعر مناخ الحالات الشعبية . فانثيالات السرد والتي هي غالبا ما تكـون للقـاص على لسـان الشخصيـات تنبع من التربية الروحية والتلمذة المبكرة على الواقع الشعبي الواسع .

ويجد القاريء ان حمد صالح يكثر من الشخصيات الشعبية ، صاحبة الأرث الاجتماعي المليء بالحزن ، فشخصياته من النوع الـذي مر بتجـربة وحمل منها مايؤهله لان يكون صوتاً اجتماعياً، لذلـك تأتي كلمـات هذه الشخصيـات نابعـة من معـانـاتهـا من ممـارستهـا الحيـاتية . وتدخل القصة من المنطقة التي لايبدو انها بدايـة لهـا ، تكملة لمـا كانت عليـه بمعنى ان الشخصيـة تأتي مكتملة ، لاتنمو افعالها وعواطفها داخل القصة ، وانما ماينمو في القصـة هو موقفهـا ، نضجهـا كل ما في نفسيتهـا ومـوقعها كان قد اكتمـل قبـل دخـولهـا القصـة» وغـالبـاً ماتكون الشخصيات قليلة الثقـافـة ، اي انهـا لاتتعـامـل مع الحـدث من منطق ثقافي بل من خلال ملامستهـا للمـوقف ملامسـة حسية ، انفعـاليـة ، والثقـافة لاتتـلاءم ومنطق القص المعتمـد على الطرائق الشعبية في السرد، كأن يصبـح الـراوى هو المهمين وان تصبح الشخصيـات قابعـة تحت لسـانـه وإفكـاره كمـا لاتتلاءم الثقافة ومنطق البيئة المكانية الشعبية ببيوتها الطينية وبأبنائها البسطاء والعمال ونسوتها المليئات احـزانـاً . لذلـك تختفي الثقافة بمعناها الاخلاقي ، او التوفيقي والأيـديـولـوجي، الحس السياسي مثلا لاتجد له اي حضور على لسـان ايـة شخصيـة لكن كل احـداثـه ذات خلفيـة سياسية وكل ممـارسـات ابطـالـه تتحـرك على ارض الصـراع فيهـا احـدى المواجهات مع وضع اخر .

ويكثر حمد صالح من الامثال الشعبية كجزء من تأكيده للمناخ الشعبي العـام لاجـواء قصصـه . والمثـل في القصـة يأتي اسـاسياً وليس عابـراً . والمثـل كما هو معروف قصة مكثفة ، لذلك يصبح تضمينها بيت القصة بمثابة التأكيد على القصة الأم .

يداخل القاص بين صوت الراوي وصوت الشخصية فتتداخل الضمائر الى الحد الذي يأخذ كل منها دور الاخر.

« وحين يعم سواد هذا العالم أنزوي كالمعتاد متقمصاً رعبي تحت سقف ينضح برائحة الخمور الرخيصة» . . . ص ١١٧ . .

ويلاحظ ان «انزوي» هنا صوت البطل - القاص - ويتأكد ذلك مراراً بافعال متشابهة ابدأ - اعي - تساورني - تقودني - تملأني - اتحسس . . . وتكاد تكون هذه القصة هي الصوت الذاتي للمؤلف . . . ولانستغرب ذلك فهي قصة «الملاذات» نفسها التي اطلق اسمها على المجموعة . قصة رجل محاصر بالحياة تستوطنه الكلمات النظيفة لكنه محاصر باشياء الواقع الصلبة فيلجأ الى الخمرة خلاصاً مؤقتاً . . لعلها القصة التي تنبىء عن مصيره .

في الحوارات القليلة التي حفلت بها القصص يتقاطع صوت المؤلف بصوت الشخصية ، غالباً ماينحاز المؤلف الى احدى الشخصيات لان صوته كصاحب موقف لابد وان يختار له شخصية ما من شخصيات القصة فيلبسها ذاته ويودعها لسانه .

- «تساءل الضابط بخبث . .

- ماذا تقصد؟

- اقصد بالضبط ان بيننا وبينهم جداراً عالياً . ونحن نحاول بكل مانملك من صلاحيات وقوة وسلطة وجيش وسجون ان نهدمه وهم على ضعف امكانياتهم يزيدونه علواً باجسادهم . انهم فعلاً قوم يدعون الى العجب تصور انهم لا يملكون سوى انفسهم وها هم يهبوننا اياها عن طيب خاطر . » ص ٣٤ .

صوت المؤلف مع هؤلاء الذين يزيدون الجدار علواً باجسادهم هؤلاء الذين يهبون انفسهم للموت . . مع الفلسطينيين ضد الصهانية . . ومع ان الحوار بين ضابط صهيوني وجندي صهيوني الا ان الشخصية الغائبة - الفلسطيني - كانت ضافية على المؤلف فانتمى اليها رغم أنها لم تتكلم خلال هذا الحوار . فغيابهم حضور له ، انه كأي شخصية من شخصياته الايجابية تحضر من خلال غياب الاخرين .

ماتبقى من الطريق

حمد صالح

احساس مبكر يتكشف عبر توهجات الذهن الذي بدأ يمتد على نحو كبير، ويعي بلا ادنى لبس أو اشكال هول الفجوة المستحدثة بين عالمين غريبين، ويؤمن ـ برغم المكابرة المتأيتة اساساً من هذه الحالة الاستثنائية. الحالة التي تفتقت الآن عن غموضها القاتم ـ باستحالة المواصلة النهائية على هذا النحو الاليم. ليس من السهولة اقناع النفس برفض التعب والانجرار وراء امل غامض، والكذب غير المقنع على وهن المفاصل. ليس من السهولة اطلاقاً القول ان الظهر لم ينحن كنخلة وحيدة قوستها عواصف الصحراء ورياحها العاتية. الطريق الترابي المتعرج غير المنتظم تلتحم تعرجاته بلون الهضاب الداكنة فيختفي تماماً من الوجود. مجرد مسير مترنح ضارب في صحراء موحشة، غائمة الاتجاه. الاعتماد الوحيد يظل قائماً على هواجس تحتاج الى يقين. يقين المسافر المثقل باتعابه وظنونه وانكساراته في هذا المد من الاتجاهات الهلامية الشاسعة بعد ان يفقد الطريق كينونته كطريق من الممكن سلوكه ويتحول الى مجرد ارض قاحلة، كأي ارض تقع عليها العين ممتدة الى مالانهاية. تنبعج احياناً، وتنتفخ كاوداج حيوان خرافي هائل الضخامة، وتغوص بعد خطوات مثقلة، تضيع ملامحها نهائياً لتتكشف عن جروح ضاربة في العمق، واخاديد احدثتها السيول والامطار والرياح، او فجوات مظلمة كعيون أرضيه تختلس النظر خفية بانتظار الفرصة المناسبة للانقضاض الناجع، او تتسع مساحة الفسحة القاحلة كاعلان لايقبل التأويل على ان ماتبقى من المسير المتواصل المجهد قد يفوق حدود التماسك، وليس هناك سوى المواصلة المحفوفة بالشكوك في هذا المد المجهول والغامض، حيث يتضاعف الاحساس بهول المنتظر. ذلك الاحساس الغامض الذي لايمكن التحدث عنه بقدر مايكون في مثل هذه الحالات قابلاً للمعايشة المتشنجة ـ المليئة بالاحتمالات غير المريحة وبالذات عندما تعلن الساقان عن عدم قدرتهما على مواصلة هذا المسير المتثاقل. وعلى امتداد الظهر المنحني يومض اختزال عنيف لاتفيد معه محاولة الاستقامة للحظات قصار قبل المواصلة اللاهثة، بيد ان معالم الطريق الممسوحة المتناثرة كخطوط رملية باهتة والتي تسم صدر الارض القاحلة لاتلبث أن تستبان وسط هذا الخضم الكثيف من اليأس والاجهاد لتثبت جذور امل جديد. اغراء نسبي من الصعوبة تجاهله. امل غريزي متشبث باذيال حياة متهالكة ينبت في ملامح هذا الاثر المشتت والذي يفترض انه الطريق الذي فيه يتضاءل على الاقل حجم الاحساس في سلوك الاتجاه الخاطىء، والاتجاهات الخاطئة بطبيعة الحال في هذه الصحراء الشاسعة

والـرهيبـة كثيـرة ومتنـوعـة ، مع ان الظهر ـ وحتى في تنامي الامل الجـديـد ـ يظـل عالماً آخر . عالماً منحنياً ومثقلاً بحمله ، عاجزاً عن الاستقـامـة ، فأتـوقف للحظة ملتقطاً انفاسي اللاهثة ومزيحاً عن جبيني بضـع قطـرات من العـرق المنسـابة بليونة على امتداد الانف ، والمتعثـرة في منـابت الشعـر والراشحة بغزارة على طول الظهـر والصـدر ، ومعـدلاً من وضـع الـذراعين المتدليتين حول رقبتي مزيحاً الرأس المتأرجح قليلاً عن انحناءة الرقبة التي تبينت في هذه اللحظــة ان من الصعـوبـة ارغـامهـا على الالتفـات الى الجانبين للتأكد من فحوى همهمته المجهدة . بلاشك انه ظامىء ، ان لم يكن على وشـك مغـادرة الحيـاة ظمأً ، فشمس الصحـراء وهـذا الجفـاف المـريـع يستنفدان جهدأي انسان مهما كان قادراً على التمـاسـك فكيف به وهـو الـذي يفتقـر اصلاً الى ابسط هذه المقـومـات . وطـرح اي نوع من الاسئلة يعـد ضربـاً من ضروب العبث ، فلن احصـل منـه الا على الهمهمـة الغامضة والممتعضة والتي تشبـه . الى حد ما شهقـات حيـوان يحتضر . لم يكن ابكم بالمعنى الصحيح لهـذه الكلمـة مع انـه يصرّ على التمسك بهذه الحالة المزعجة ، فلو تحدثت معه سنة بأكملها وبأي نوع من شتى انواع الحديث التي تقسر الطرف المقابل على الاجابة على الاقل باقتضاب مصحوب باشارات تدل على انزعاجه ، او عدم رغبته في مواصلة الحـديث مهمـا كان نوعـه فلن تحظى منـه باكثـر من هزّة رأس باردة ، او امتعاض باهت يرتسم على وجه ممتعض اصلاً ، وفي أسـوأ الاحـوال ، في تلك الحـالات القصـوى من التحـرج والانـزعـاج تصـدر عنـه مثل هذه الهمهمة الساخطة المتجهمة ، حينئذ لا تجد امامك سوى ان تكف عنه .

تهمله راكـداً في صمتـه المنطوي على كل جزئيـات حيـاتـه واضعـاً نفسـك بكل مرارة كشخص على الاقل يملك نعمة القدرة على المسير امام اختيارين كلاهما من الصعوبة بمكان . تتركه في مكـانـه لرحمـة الصحـراء والـوحـوش والمـوت البطيء وتواصل بدونه ، وهذا احتمال وارد . بل ومرجح في الوصول العادي .

الوصول الاقل تعرضاً للمخاطر كما يصل الآخرون . او حمله على ظهـرك واقتحـام رعب الصحـراء وجفـافهـا المهيـل وسـواء وصلت ام لم تصل تكون قد عملت الشيء الوحيد الذي لايمكن لك مهما حدث ان تلوم نفسك عليه . كان كبيراً حقاً عندما تشبث بجدار البئر الاثري الذي صادفناه في الطريق ، كما لو انه عثر على المكان المناسب الذي فيه يجب ان نفترق ، او يظل هو فيه على الاقل بعد ان لم يجد امامه مايفعله وبوسعي ان اواصل بدونه الى الجهة التي اختارها . بعد ان ناولته الدلو العتيق غمس رأسه فيه . اشـار لي كمـا هي عادتـه باقتضـاب آمـر ان اسكب ماتبقى من ماء الـدلـو عليه ، وحين لا مسته الدفقة الباردة شهق بفرح غامر وتمدد في الوحل . كنت اراه ـ كما اعتدت احياناً نادرة ان اراه فيها ـ ليس مجـرد عاهـة بكمـاء ، عاجزة . على العكس كان ملتحماً بالارض الرطبة ، انساناً عميقاً يمتلك حساً زاخراً بالحياة والفرح الانساني الذي يقف على الطرف الآخر من كل الاعتبارات الاخرى كطفل عابث في بركـه باردة من الـوحـل الصحـراوي السبـخ . ظهره في الـوحـل ، ويـداه ممـدودتـان على طولهمـا ، مقـذوفتـان الى كلا الجانبين ، ووجهه المجعد المليء بالتضاريس والاخاديد يحمل لون التراب الرطب ، يقابل بتحدٍّ ارتفاع حراره الشمس الحامية . يتــواصــل في لحظــة عمق مذهلة في هذا الامتــداد الفضــائي الجميــل ، وكــل نفس يبعثـه في هذا السكـون العـامـر بالتجلي يستحيـل الى تاريـخ كبيـر . يستحيل الى حياة تستهين ان لم تكن ترفض هذا التعب . هنــاك عمــر مايــزال ينتظـر وراء هذا الجلد المنكمش على العظـام . هنـاك حياة تنبض خفية في هذه الاشلاء الخافقة بارتياح .

هناك علاقة اكبر من ان يتجاهلها انسان . هناك . . هناك شيء آخـر ليس من السهـولـة استبطان حقيقته النهائية لكنه قطعاً موجود بيني وبينـه . شيء خفي كحس انسـاني مشتـرك لايمكن الافصاح عنـه فوق طاقتي ـ كشخص املك القـدرة على المسير ـ تجاهله ، او اغمـاض العين عنـه ، حينـئـذ فكرت جاداً بأني سأواصل معه . سأحمله ماتبقى من الطريق ، وسنقتحم هذه الصحـراء معاً وليكن بعـد ذلـك مايكون . هذا قراري الاخير سأنفذه يقهقه كمعتوه وهو يدعوني باشارة من رأسه مصحوبة بتلك الهمهمة غير المفهومة ان اسكب فوقه دلواً آخر من الماء وهذا ماحدث فعلاً ، وكأنما اللعبة استهوتني انا الآخر .

اخذت الدلو المملوء بالماء ورشقته به على طول جسده فبدا ـ

بعـد ان تحـول لون ملابسـه الـرثـة المبللة ـ الى لون الـوحـل الصحـراوي. بدا كورم ناتىء في البـركـة. على الارجح سيكون من الصعوبة اقتلاعه من هذا المكان، أو بالاحرى لايمكن تصور المكـان من دونـه. كان عبـارة عن قطعـة ارضيـة رطبـة تتنفس بارتيـاح. لم اكن لأملك الشجاعة الكافية. الشجاعة الذاتية على كرهه او الحقد عليه، بيد ان هذا لايعني اني احبه، علاقتنا معاً، مع ماتتسم به من صعوبة وعدم فهم، ومع ماتشكل من عدم ارتياح الطـرفين لهـا، تظـل علاقـة احتياج، علاقة غير قابلة لأن تصير او تحشـر كيفمـا اتفق بين حقـدي عليـه او حبي له، مع انـه يبدو من تمـرغـه النام عمق ارتياحه في هذه البركة الموحلة قد توصل اخيراً الى القرار الواجب اتخاذه. قلت له.

ـ مازال الطريق طويلاً، الاولى بنا ان نواصل المسير.

رفـع رأسـه المشعث المعصـوب بيشمـاغ قذر ليطـالعني وجه متجهم، منقبض يشي بالكثير من التعب والاصرار. هز رأسه نفياً واصـابـع يديـه العشـرة مغموسة بالوحل، وكان الوجه يزداد رعباً وتجهماً كما لو انه يعتقد ان من الجنون ان افكر بحمله كل ماتبقى من الطـريق الـذي قد لا افلح في قطعـه بمفـردي. قلت له ـ لن اتـركـك في هذا المكان. يجب ان تقدر موقفي المسألة في منتهى الصعوبة. لابد ان نواصل بأي شكل من الاشكال. انت الآن في ذمتي.

عبر لطخات الوحل المنتشرة على تجهم الوجه المربد انساب خطان لامعان. انعكس فيهما للحظة سريعة وميض باهت ذابابين التجـاعيـد القـاسيـة ولطخـات الـوحـل الصحـراوي وغابة الشعر الابيض. لم يكن يبكي. بل الا صح انـه يكـاد ينفجر في ضحك مريـر، مقهـور، يائس. يهمهم بعسر محاولاً الافصاح عن شيء مايعـذبـه بيـد ان الكـلام بيننا يحمل رائحة جثة متفسخة. ليست المـرة الاولى التي اراه فيهـا على هذه الشـاكلة العجيبة. سبق ان رأيته يهمهم بذات العنف اليائس على صدرها الثري. كان يذوب شبقـاً. رجـل عامر بالفحولة المتفجرة، وكانت تحته إمرأة معطاء تجـاهـد بيأس صادق لمنحـه المـزيـد. عقـدت المفاجأة لساني فتسمّرت مصعـوقـاً حذاء البـاب الموارب. وكان ضجيج السرير ثاقباً كأعماق ظامئة تلهث وراء المزيد من العنف اللذيذ، وكانت الغـرفـة الطينيـة الصغيـرة عالماً مكتظاً بالشهيق المتصاعد، تعجّ باللهـاث المحشـرج. بيـد ان كل شيء لم يلبث ان إنطفأ وعم صمت مظلم، متشنّج. فوجىء هو الآخر بي مزروعاً بذهول عند البـاب المـوارب. كل ماأذكـره منـه مجـرد وجه متجهم، مذعور يشـي بالكثيـر من التعب والا صرار على وصـول قمـة النشـوة المحتجبـة وراء عجـز متمكن. هز رأسه مهمهماً باستغراب فيما كان وجهـه المـربـد يزداد امتعـاضـا ودهشة انفلت عائداً بلا وعي واختـرقت الحـوش راكضـاً في طرقات القرية الهاجعة في سكون الظهيـرة فتلقفتني الصحـراء الـواسعة حينئذ توسدت كثبان الرمل الساخنة وانتحبت كثيراً ومنذ تلك اللحظات الموغلة في القدم، او بالاحـرى منـذ ذلـك المساء الذي تجمعنا فيه بتهيب حول ماعون العصيدة المثرودة باللبن الرائب تعلمنا كيف نتفاهم بصمت. هو في الزاوية المقابلة من الغرفة ذاتها، والسرير غير موجود في مكانه ولا اذكـر اني لمحتـه فيمـا بعد، وهي دؤوبة على عمل الشاي في المـوقـد تحـاذر ان لاتلتقي نظـراتنا، وانا امد اصابعي بخوف الى صحن العصيـدة، وكـانت الغرفة الطينية المختنقة بدخان الموقد تغـوص في صمت عميق. بل استحـال الصمت منـذ ذلك الحين الى لغـة معبـرة واضحـة نتفق فيهـا على كل شيء، بل الأدهى من هذا أننا وللمرة الأولى في حياتنا الجديدة لم نكن أباً واماً وابناً مع ان العـلاقـة ظلت مبنية على هذا الاساس كنا ثلاثة اقطاب صامتة ثلاثـة اتجـاهـات متغـايـره تدور بصمت حول خطأ لولبي نشتـرك جميعاً في اتمام دورته الكبيرة. كل من زاويته الخاطئة عالم قائم بذاتـه يرسم بصمتـه المطبق ادانته المشحونة بكل عذاباته صمت الاخرين. قلت له.

ـ هذه رغبتك وبودي لو استطيع ان انفذها لكنني لا استطيع. انت تعرف ذلك هز رأسه موافقاً دون ان تفارق ملامحه تلك الابتسامة المتجهمـة الـواعيـة لحقيقـة ماحـدث، ومـاهـو الآن قائم وربما يحدث في المستقبل. كان متشبثاً باستماتة في جدار البئر بيد اني اقتلعتـه من مكـانـه بقوة وقذفته على ظهري، ولم اعر كثير اهتمام لهمهمـاتـه الغاضبة ورفسات رجليه الضعيفتين وواصلت المسير معقبـاً ماتبقى من اثـار صحـراوي ضائـع المـلامـح، وكلمـا امتد الطريق تثاقلت خطواتي المترنحة وتضاعف حجم الحمل الساكن

على ظهري المنحني . لم تخني قواي فيما سبق ، بل ولم تلن ازاء اصعب الامتحانات بيد ان المسألة هنا اخذت طابعاً آخر ، ولعلي أتساءل للمرة الاولى في حياتي المليئة الى حد الاختناق بالعسر والانكسارات الحادة . هل سيكون بوسعي ايصاله معي الى القرية من غير ان اقع فريسة لملتقى الاشارات السيئة الطوية؟ لن اكون - مهما كان الثمن مرتفعاً ذلك الابن العاق ، امام الناس على الاقل ، الذي عجز ان يرتفع الى مستوى الامانة التاريخية فتجاهل حمله في صحراء رهيبة لا اول لها ولا آخر . هذا لن يكون ، مع انه يفضل هذا الحل بعد ان استنفد وبقناعة رجل يدرك مالايدركه الآخرون مبررات وجوده الاساسية ومابرح يرفض ان يواصل على حسابي ، بيد انه حين يخلد الى السكون فإنما يرفض ان ينتهي على حسابي ، لأنه احياناً نادرة ينساق الى الاتفاق معي - بصمت طبعاً - الى ان العشيرة لها منطقها الخاص.

جوهر مفهومها الصارم ، ولن تنفع كل التبريرات والاعذار مهما كانت صحيحة ومقنعة ، ان لم تكن عاملاً آخر ضمن العديد من عوامل اثارة الشبهات والتلميحات المبتسرة والتي ستظل تتقاذف حولي كرذاذ بول لايكف عن الانهمار . لوثه ادانة تاريخيه سأحملها معي أينما وليت وجهي . المسألة في غاية الوضوح . انا ضحيته ، وهو ضحية لمنطق آخر اكبر منه ، وكلانا في النهاية ضحية تشبث مؤلم بأذيال حياة سفيهة ، بقاؤنا فيها او عدمه يعنيان في نهاية الأمر شيئاً واحداً . تساءلت في البدء مستغرباً .

- كيف تسمح لنفسك ان تذهب لزيارة إمراة باعتك بثمن بخس وركضت مثل سلوقية غجرية وراء كلب سائب؟

فتح عينيه مندهشا او غاضبا وانهمرت الدموع ببساطة متناهية ليست متوقعة على الاطلاق . دموع طفل يتيم خاشع ولم يبرح صمته الكبير ، وكان يبدو على هذا النحو عبارة عن كتلة من الاعماق المشتعلة بالألم والعذاب . قلت بأسف .

- من كان يتصور ذلك ، انت صاحب التاريخ الحافل بالشرف والمفاخر تبكي وراء امرأة ، تضاعف انسكاب الدموع من مؤقيه المحمرين وتقلصت عضلات وجهه الذابل من غير أن تفارقه تلك الهمهمة المتألمة ، وكأنما راق لي تجريحه اكثر ، ليس بدافع الحقد عليه او استثارة غضبه ، انما الاصح بدافع تجريح الذات من خلاله . قلت متشفياً .

- بعد كل الذي عملته مازلت ترغب في رؤيتها؟ انها الآن بحوزة رجل آخر . الا يكفينا ماتركته لنا من ارث هائل وثقيل من السمعة السيئة؟

اعتدل في فراشه مزمجراً بغضب مبهم وفي نظراته المنكسرة الشرسة شيء ما كالتوسل او التحدي وعلى شفته السفلى المتهدلة تتراقص ارتعاشات خفيفة . كان يريدان يوضح لي عبر صمته المتحامل انها برغم كل شيء آخر امي ، ولعلها وان تقوّل عنها الناس بما يخالج عقولهم القاصرة ارتكبت الخطأ الذي سترتكبه كل إمرأة عانت ذات الوضع الشاذ وكنت اتفق معه على هذا الى حدما . فقد كانت تتضاءل بيننا بصمت . وكانت الحالة القاتمة التي كنت سبباً في مضاعفة هذا اللون البائس عليها تزداد سوءاً وكانت الكلمات القليلة التي يلوكها لسانها احياناً - في صمتنا المخيمم - تنم بمالا يقبل الشك عن ضيق قابض لايمكن ان يدوم . ضيق دفين ينذر ببوادر عاصفة تلوح في الافق ، ولعله الوحيد الذي كان يعي مايدور ، الا انه آثر جانب الصمت النهائي . اما انا ، فريسة عدم الوعي ، كنت الطرف السلبي في المسألة كلها . العاهة المتململة ، الكثيب الرملي القابع بين جبلين هائلين من الكآبة المزمنة والاحساس الدائم باليأس واللاجدوى وحين جاءت اللحظة المناسبة . تلك اللحظة التي توّقعته فيها سيهب مذعوراً ومستفزاً ، وكأنما لأعلن عن وجودي الذي ظل مغموراً بينهما ، ولكي اخرجه من صمته المثير مضغت الحروف مضغاً وانا انقل اليه الخبر

- لقد هربت

ولشدما كانت دهشتي كبيرة وانا اراه في كامل اتزانه ، لايظهر عليهماينم عن تأثر او مفاجأة ، وكأنما الامر كان متوقعاً بالنسبة له . تأملني ببرود ثم عاد الى الانغراس في فراشه النتن . هتفت بحنق وانا اهزه من كتفه بعنف واهتياج .

- لقد هربت ، الا تسمعني؟!

حينئذ ادركت انه جاد في صمته ، وانه اكثر جدية في تركه لنا منطق الثرثرة والاحاديث الفارغة الى الابد ، وإذ يكتفي بالقاء مثل هذه النظرة الباردة العاجزة فانما يريدان يشير كما هي عادته الى ان

ماحدث كان من ضمن توقعاته . هز رأسه بحيرة ويأس ثم لم يقل شيئاً اكثر من متابعة دقائق الغبار المتراقصة في عمود الضوء المنفلت من فتحة الباب الموارب . وقتها كان المنعطف الخطير . كان الاتجاه الحقيقي لمدارك رجل مابرح عاجزاً عن استيعاب الامور استيعاباً كاملاً، وظل الانغلاق على الذات من سمات هذا البيت الطيني الكئيب المهمل على تخوم صحراء قاحلة .

دهشت الى حد الذعر حينما اوحى لي برغبته الأخيرة قبل الموت برؤيتها . ليس الطلب غريباً فحسب انما مذهل يبعث على الجنون . كنت افهم انها بالنسبة له، ـ مهما فعلت ومهما قيل عنها ـ ستظل رعشة الحياة المتدفقة في شرايينه ولن يتخلى عنها بسهولة وهو إذ يفقد القدرة على النطق نهائياً فإنما يظل يلوح لي بنظرات العتب والتأنيب، ويضايقني بتلك الهمهمات الراجية الكسيرة بمدى حاجته الى رؤيتها وسأظل انا بين الناس كلهم من جهة، وبينه تلك الكتلة من الاعماق المتوهجة المشتعلة بالحياة، من جهة اخرى كبندول ساعة عتيقة متأرجح بين وخز الضمير الذي لايرحم وبين الحفاظ على ماتبقى من ماء الوجه . قبل ان اعد متاع الرحلة الصعبة والطويلة واسرج البغلة الوحيدة المتبقية من تاريخه الحافل بالغزوات والخيل والسيوف والكسب . طفح وجهه المهدم ببشائر فرح طفولي غامر لم يفارقه طيلة الرحلة التي كانت غاية في الاجهاد والتعب . تضاعف فرحه وهو يرقبها في بيتها الجديد .

تلمس الفراش النظيف بيد مرتجفة ، وتطلع بسرور الى الجدران الاسمنتية والسقف المصبوغ المثبت في منتصفه مروحة سقفية تبعث هواءاً بارداً ، وتقبل المرطبات التي قدمتها لنا بمرح بعث بنفسي المقت والاحتقار ، والاكثر من هذا ربت على كتف زوجها المفرط الاناقة ممازحاً فاستجاب الرجل على الفور لهذه المداعبات الصادقة والتي لاتخلو في ظاهرها من سذاجة صبيانية مما جعلهما يبدوان هكذا كصديقين حميمين . وكان الرجل فضلاً عن اناقته المفرطة وسيماً ، فارع الطول واثقاً من نفسه الى ابعد الحدود . ساعده مفتول في عينيه ضراوة خطرة ، ما ان وقع بصره عليّ حتى عاد الى وقاره المصطنع وخلد الى السكون المتحرج ، وحين لاحظت هي بحسها المرهف هذا التأزم الخفي وشوشت بإذنه شيئاً لم اسمعه ، على اثره استأذن الرجل بأدب وخرج ، وبقينا الثلاثة ـ كما كنا سابقاً . كانا يطيلان النظر فيما بينهما صامتين . هو يجلس على اريكه خشبية مبطنة بالسجاد وانا في الطرف الآخر من ذات الاريكة وهي تعقد يديها في حضنها جالسة على كرسي من الخيزران المضفور بمهارة يدوية وثوبها المزركش الناعم منحسر عن ساقين ممتلئتين . كانا كطفلين توأمين يلتقيان بعد طول غربة وتشرد لقاءاً غامضاً مليئاً بالهواجس القابضة والتفاهم الغريب، وانا بينهما كنتوء طارىء بحاجة الى إزاحة من هذا المكان الذي إكتسب صفة القدسية . حدجتني على نحو مقصود وحاولت ان تبتسم بيد اني اشحت ببصري جانباً فلاحقني سؤالها المرتعش النبرات

ـ هل انت حاقد عليّ؟

حاولت النهوض فتشبثت بدشداشتي متوسلة

ـ ارجوك لاتكن قاسياً . انا مظلومة

وحين التفت نحوه لأرى وقع كلامها على مسمعه رأيته ـ وهذا ماأثار حنقي اكثر ـ يهز رأسه نصف المشلول موافقاً وعلى وجهه المكتئب تتوضح سمات الرجل غير الآسف على ماحدث وكنت اجهل الكثير من المخفيات وراء صمته العميق .

ـ منذ امد تجهله انت وانا اتلاشى تحت رجل عاجز . كنت مجرد قاع رخوة لتجارب فاشلة . كلها فاشلة وحتى وجودك الذي جاء متأخراً لم يخفف وطأة الاحساس بالفشل ، ومع هذا كنت قانعة بموتي بينكما . لاتقل انك رأيتنا ذات مرّة . اني اذكرها جيداً ، ولكن حتى هذه المرّة كانت بين مرات عديدة من ضمن الفشل الكبير الذي ارتدته حياتنا كمسلمة لاخلاص لنا منها ، الى ان جاء الرجل الذي فتح ثغرة صغيرة في ظلام حياتنا لينفذ منها الضوء . ليس ضوء الحياة كما تتصور بقدر ما هو ضوء التشبث بأوهى الامال حتى وان كانت كاذبة ، في سبيل الابتعاد ولو شبراً واحداً عن قبول منطق الانتهاء بصمت ولا اخالك تجهل هذا وان كنت تتجاهله

اضافت جادة وبنبرة لاتخلو من كآبة .

ـ كأية غريقة اخرى انا، حتماً سأرفس الماء رفستين او ثلاث قبل ان استسلم لبرودة القاع المظلمة ، حتماً سأفعل شيئاً رافضاً وان

لم يكن مؤثراً قبل أن استسلم لقدري ومصيري.

هجم فجأة صمت ثقيل. كانت هي مطرقة، ترنو الى الارض وفي وجهها المحتقن الذي مابرح - مع نعومة الصابون وبريق الدهونات الخفيفة - يحمل سمرة الريف وقسوته، وعلى جبينها المخفي اكثر من نصفه وراء فوطة سوداء نظيفة تبرز تجعدات وحزوز ضئيلة، فيما كان هو في الطرف الآخر من الاريكة صامتاً غائم الملامح، ليس غاضباً أو يائساً كعهدي به كان يطيل النظر بهدوء. مجرد مترقب غامض لاينم وجهه المنبسط الاسارير عن شيء معين وكنت وحدي اعاني من ضيق خانق كغيوم قاتمة تولد من الداخل فازفر بألم وادمدم من بين اسناني

- لا شيء البتّه يبرر شناعة مافعلت

ابتسمت بذات الكآبة واجابت

- مازلت تجهل الكثير. كنت اتمنى لو انك تعي نصف مايعيه هذا الرجل.

واشارت بكامل رأسها مضيفة

- لكل منا خطأ لايخضع في أحيان كثيرة لأي تبرير مهما كان مقنعاً. لك خطاك ولابيك خطأه وللآخرين كل على حده خطأه، ولي بدوري خطأي الذي كان لكي اواصل ماتبقى من امل ان أرتكبه، وهذا ماحدث.

هذا ماينبغي ان يحدث وماينبغي ان نؤمن به كضمان صدق مع انفسنا، فزمن التجارب الفاشلة هو هذا والمكابرة القائمة على اساس رفض هذا الفشل هو الخطأ الذي ارتكبه ابوك منذ البداية وها انت تصرّ عليه. غريبون انتم فعلاً. ربما كان له عذره فليس من السهولة ان يتنازل الانسان طائعاً عن أثمن وأعز مايملك، أما أنت فليس لك عذر في ذلك اطلاقاً، الحياة أمامك رحبة وواسعة فأي عذر تبرر فيه اصرارك على المضي في الطريق الخاطىء حتى النهاية.

استدركت حينما لم اجبها هامسة.

- اشهد انه عمل المستحيل حين جئت الى الدنيا. كافح عجزه برجولة نادرة وكنت استجيب طائعة. قمت بواجبي كاملاً وهو يعرف ذلك. اسأله ان شئت. بلا شك انه يعي الآن ضخامة حجم الأستجابة التي قدمتها له، ولك وللجميع، بلاشك انه يعي جيداً كيف كنت، احترق وأنا استجيب دون فائدة الى طفح الكيل وجاءت النهاية التي لا مفر منها، فلماذا ياعزيزي تطلب من الانسان اكثر مما يملك؟

لم احر جواباً. حاولت ان اتكلم فلم يتحرك لساني الا بتأتآة مقتضبة ثم لذت بالصمت المتحرج مزيغاً بصري نحوه كان يهز رأسه بايماءات متئابة معلنا موافقته، وكان هذا يضاعف احساسي بالضآلة والقصور. عدت لائذاً بذلك الحلم الجميل، مستظلاً بضباب السنين المنسابة كظلال غيوم متدحرجة على وجه السماء. كنت صبياً في العاشرة. علمتني الامراض القاسية كيف اكون هادئاً استكين بارتياح في حضنها الدافىء. اثداؤها تمسح ظهري ويدها اليسرى تطوقني باحكام. وكانت اليمنى تشير الى سطور متناسقة في كتاب مفهوح امامي وصوتها الهامس يتلو بالقرب من اذني أبياتاً من الشعر المقفى. تقرأ باسهاب واقتدار. وكنت مأخوذاً ببلاغتها العالية حيث أنها تحفظ القرآن الكريم عن ظهر قلب، وبعض دواوين الشعر الجاهلي استمع بارتياح الى نبض قلبها الضارب بين كتفي ملقياً برأسي الذي اثقله النعاس على صدرها فأغفو على وسادة طرية ووثيرة. سمعتها في الضباب المنقشع تهمس.

- لي فيك لو تعلم اكثر مما لابيك، ومع هذا فأنت لست حاقداً عليه اليس كذلك؟

كانت اعماقي كلها تنتفض بزعيق محتج بيد اني اجبت بهدوء غير متوقع.

- من الوقاحة ان تشككي بأبوتي.

بان على ملامحها الاستنكار وهي تهتف

- ابداً. انا لا اشكك في ابوتك، ولكن لا ادري ياعزيزي كيف استطيع ان افهمك ليتك مثله تستطيع ان ترى الحقيقة وترتفع الى مستواها.

مابرحت في ذهني إمرأة جميلة تقرأ لصبي في العاشرة ابياتا من الشعر المقفى تقرأ باسهاب واقتدار وحين اجهشت في البكاء ارتدى العالم وجهاً مظلماً نائحاً كوجه إمراة تغتصب فتكدس بذهول مرتاع في الغرفة المخنوقة بانفاس الصمت القاتل. الصمت الذي تكثف الى اقصى حدود الضغط حتى مضى يلوح

بانفجـار مروع ، وثمـة كلمات متلكئة تتعثر بين شفتي المنفرجتين بغـضـب مكتـوم ، وحين ادرت بصـري بينهمـا عاودني ذلـك الاحسـاس الغـريب احسـاس صبي دخيـل على عالمين غريبين يجهـل بواطنهمـا الخفيـة بل يجهـل بواطن ذاته ويصرّ بعناد على التمسـك بصـواب موقفه ذلك الموقف الذي لايدل الا على تزمت وليد عمر هجين من الثرثرة والمكابرة . غصت اكثر في تجهم وجه العـالم القـاتم ، وكنت أبحث عن العـون من حركة طارئة أو كلمة مختبئـة تحت اللسـان وربما مجرد اشارة ترتسم على وجه غير انه شيئاً من هذا القبيـل لم يحـدث . كنت مملوءاً بالقهـر فشحذت العـون من كتلة الصمت المـركـونـه على طرف الاريكـة . رأيتـه كعادته ابداً في عالم بعيد قالت

- انه يسامحني يدعو لي بالسعادة . انا اعرفه اكثر منك ، المهم انت

انـا الشيء المتـورم العاجز عن الفهم . الشيء غير المحسوب في الزمن الذي لايتحرك خطوه واحدة الا بالآف المعادلات الرياضية المعقدة والدقيقة انا مايجب - وبحكم الضرورة - ان اكون انا . انا الـذي همست على نحـو تلقـائي كمن يتحـدث في نومـه بصـوت منخفض ، ولا ادري لماذا كان صوتي منخفضاً الى هذا الحد المشين .

- اجل . . . اسامحك

حينئذ ازدادت تقلصات عضلات وجهها الممتقع فنهضت من مكانها غير مصدقة ولكنها بدل ان تقبلني كما كانت تقصد تهاوت على كتفي باكيـة تنشـج بحـرقـة . بللت وجهي بالـدموع الساخنة وكنت اشم رائحة القرنفل العاط من لبابها المتبارقة تحت الفوطة النظيفة وافكر بانها مازالت إمراة ناضجة وجميلة وتحتاج بحق الى رجل يمنحها ديمومة الحياة . مازالت تتوق الى صبي وسيم يتربع في حضنها لتقرأ له الشعر المقفى .

ساعـدتني على حمله بعـد ان اعتليت ظهر البغلة . ربتت على يده بودو رأيت عينيهـا الـرمـاديتين تتـرقـرقـان بالـدمـوع . اعادت تساؤلها بذات الرجاء المنكسر .

- بوسعكما البقاء معنا . البيت كبير . لماذا لاتبقيان اجبتها بجفاء متعمد

- لا . . . لايمكننا ذلك . سنعود الى بيتنا

قال زوجها بصوته الخشن المندفع من وارئها

- فكر بالامر جيداً قد نعيش معاً بسعادة

ولـم افكـر بالامـر جيـداً . وقفت هي عند الباب الخارجي وهو الى جانبهـا وظـلا يرقبـاننـا ونحن نبتعد على ظهر بغلة كسولة ينتظره مسير طويل ودؤوب لكي تستطيع ان تقطع هذه الصحراء الواسعة الآمـاد . يخيم علينـا جو من الكـآبـة والحزن الى ان حجبتنا تلول الصحـراء وهضـابهـا المتشعبـة وسهـولها الرملية الجافة في نهاية الامـر . حاول ان يلتفت الى الـوراء بيـد اني دفعت راسـه بقـوة لاتخلو من قهـر الى الامـام ليس قهـراً منـه انمـا الارجـح قهراً من نفسي بالـذات فأنـا الآخـر كنت اغـالـب دافعـاً قويـاً يقسرني على الالتفاف الى الخلف . اني بحاجة اليها ولكنني لا استطع ان اعود ويبـدو ان الـدفعة كانت اقوى من ان تتحملها قواه الضعيفة أختل توازنـه على ظهـر البغلة . حاولت ان اقبض عليـه بيد انه في لحظة مرتبكة غير منسجمة ومسير البغلة انفلت من بين يدي على الارض صارخاً بذعر والتياع صرخة حياة محتبسة في جوف هذه الصحراء الهائلة . كومة من صدى الصرخة الهائلة الملفوفة بالخرق العتيقة يفتـرض انـه ابي يتمـرغ بانتفـاضـات راعشـة بين قائمتي البغلة المـرفـوعتين قذفت بنفسي الى الارض بارتباك ولهوجة ناسياً رسن البغلة ، وما ان قلبته على ظهره لأرى فيما اذا كان مايزال على قيد الحيـاة حتى رأيتـه يبتسم بمـرارة ويحملق بوجهي ببـرود وحين حاولـت حمـلـه كان يتـشـبـث بالارض بلا جدوى فليس هنـاك مايتمسـك به . رفعتـه بين ذراعي بهمـه بيـد ان البغلة المـذعـوره جفلت متـراجعة حملقت فينا بغرابة وانفلتت هي الاخرى راكضة

على هواهـا ، تتعثـر برسنهـا . صرخت فيهـا مستغيثـاً . حاولت اللحاق بها . ناديتها بكل ما املك من صوت . توسلت بها ، ولكن كيف السبيل الى التفاهم مع بغلة جافلة؟ توقفت مقهوراً في قلب الصحـراء المتـراميـة الاطـراف وهـو بين يدي بقـايـا جسد ضئيل يتنفس برتـابـة واهنـة . وكـان الصمت المتشـنج بيننا كافياً لفضح سريـرة احـدنا امام الآخر . هو يفضل العودة اليها ، او على الاقل البقاء في مكانه ، وانا ارفض قبول هذا الحل السهل واصرّ بدافع

عفي لاخيار لي في التسليم به على مواصلة المسير . اتفقنا - في هذه اللحظة بالذات حتى بدون ان ينظر احدنا نحو الآخر - اننا ازاء تحد عسير ازاء منقلب لم يخطر لنا ببال . انا وهو وهذه الصحراء المخيفة . وكانت السماء فوقناقبة فسفورية شاحبة كما و انها مغسولة بعصارة برتقاله ، وكانت الشمس حامية تبعث نوراً ساخناً لايخلو من وهج لافح . رميته على ظهري وعقبت ملامح الطريق الباهتة . نقلت خطواتي المتهيبات في عمق الصحراء يفتت قواي تعب بدأ يستفيق منذ الآن . عدلت من وضعه على ظهري المنحني ثم التقطت انفاسي اللاهثة وواصلت المسير باصرار لاتراجع فيه فيدفعني ذلك الاصرار المكابر على مواجهة التحدي الصعب . وكان الطريق الترابي الضائع الباهت الملامح طويلاً . . لا نهاية له .

ملاحظة جانبية

هناك . . في هذه الصحراء القاحلة ، المجدبة الممتدة الى مالانهاية المليئة بالسراب الخادع في هذا التيه المروع والكئيب عين ما متخفية في مكان ما لكائن ما اعتزل العالم وطلق الدنيا هذه العين لهذا الكائن المنعزل لم تعتد رؤية أحد في هذا المد الشاسع من كثبان الرمل ولهذا فقد اتسعت بدهشة وذهول . فركتها اصابع قذرة من باب التأكد وحين انفتحت العين ثانية كان المشهد الغريب مازال كما هو ثمة شاب تسري في عروقة دماء الشباب منحني الظهر يلهث في الرمال المحترقة باشعة شمس الصيف اللاهبة . ينزف العرق منه بغزارة وقد تملكه الاجهاد واعياه التعب ولكنه على مايبدو مصر على مواصلة الطريق . وعلى ظهره تنام جثة كهل ، او بالاحرى جسد كهل في طريقه الى الموت . يدا الكهل تتأرجحان امام صدر الشاب ورجلاه تخطان على الرمل مساراً ضئيلاً غير واضح كما هي عليه اثار قدمي الشاب الفتي المتعب . من اين جاءا والى اين يذهبان في هذا التيه الصحراوي الرهيب؟

ظلت العين الخفية تراقب هذا المشهد بفضول وعدم فهم فيما كانا هما يواصلان عومهما المتعب في الرمال والسراب . العين ترقبهما بحذر لايخلو من شك . هل سيتغلبان على قسوة الصحراء الجافة ويصلان الى المكان الذي يريد انه بسلام؟ هز الكائن الذي اعتزل العالم وطلق الدنيا رأسه بأسف ومرارة واغمض عينيه يائساً ومن ثم تسرب - كما جاء - في ذرات الرمل وتلاشى في وهج الشمس واصبح مجرد سراب يلهث في ابعاده الخادعة على صدر صحراء قاحلة لا اول لها ولا آخر .

صدر حديثاً

«سيدة المياه»

مجموعة قصص

«عبدالرضا الحميد»

مرثية قد تكون مبكرة

محمد مردان

مابي لاتسكرني هذي الدنان
ولاتنقلني خطواتي
نحو الحانات
- الى حمد صالح -

قربْ وجهك كي ألمح في ضوء الشمعة ممكلة بائدةً ماناخت من ثقل السنوات ، فمنذ عصور الوهم تمني النفس بامرأة عاقر تحويك سلالتها وبقايا نار تتصابى لم يشعلها الكهان ، ومن اجل حريق ينهشُ ذاكرة الجرح - تمارس طقساً وثنياً تكتب في جنح الغيم طلاسم وجد ليست الاّ صرخات من اعماق الجبّ ووشماً لن يترك غير غناء بدويّ لا يطربُ الاك ، فمن يُرشدُ هذا الأنسان الذئب الى قريتهِ يرجمُ بالشوق خطاه، يشجُّ عناد الليل ويفتح ابواب طفولته يطفيء بالخمرة تتلظى فيه .

الجوعُ يعضُّ بقاياه وضياعُ «أمينة» يصرخ في دمه ، يترسب جمراً في عينيه ، فأي بلاد تحمل حرقة هذا المحتضر الازليّ المسكون بآلاف القضبانِ ، ويسمّرُ في الريح اصابعه ويجيب على كل علامات الاستفهام ويمضي ليلوذ بخمرته ويراها تسبحُ في حافات الكاس المجنون فيشربها ويقول انا الشمس فتمرقُ شاحنةٌ تخنق صرختهُ فيرى مخموراً يتوسّدُ أرصفة المدن المهجورة ينشجُ كالبحر ينادي اناثه ويرنو نحو سهول لم تُطرق ويحاول ثانية ان يشرب نخب الحزنِ فتسقط من شدقيه الالوان فيبحر في حجر ويفيض بكاء .

حين يفيق يراودهُ حلم ينثرُ في صحوته موجاً وثلاثة اصقاع عارية وملامح طير يسقط مقتولاً برصاص كافر .

وجعاً يبتدي الآن ويرقد في حضن الشوك أميراً يقتنص الزمن المذبوح بنصل من نار ويضم اليه المنفى بلداً ، يرسمُ لوحته كي يتدلّى منها يوماً ماجسداً يحتضنُ الصمتَ يسيلُ لهاثاً

من انباكم ان الاوراق تنزُّ دماء؟

من فضَّ رتاج الشوق لكي يتحول ماء؟

هذي مدنٌ مثقلة بالدفء وتلك حقول تعتمرُ الحب لماذا لاينبتُ فينا غير الحزن وغير الصبّار إذن؟ والربع الخالي يترامى في قامتنا كظلال باهتة تحجبُ عنا النخل وسماء مدنفة بالزرقة والحلم الجذلان ، واحيانا نرمي البحر قصائدنا كي نرتاح قليلا من ثقل الأبيات وطيف حبيب أدمننا او نتدثر بالعري لكي لانغرق في صمت الرمل ونحلم بالهجرة نحو غيوم موغلة في العشق ،

ونشرب من كأس الحلاج فلا نسكرّ

ونصوم عن الكأس ولا نصحو

اين تراه يكون الساعة حين تشيخُ الاشجار لكف الماء وحين يضيعُ المارة في الطرقات .

ايكون جليس الحانات يعاقر هم الانسان المثقل ام مازال يطاردُ طيفاً يصرخُ في دمه ويراهُ يسبح في حافات الكأس المجنون فيشربه .

إني الآن اراه وقد آوى الى لوحته جسداً يتدلّى يحتضنُ الصمت يسيل لهاثاً .

هوامش

١ - كتبت هذه القصيدة بتاريخ ٢٧/ ١٢/ ٩٨٢ وقد نشرت قبل سنة في جريدة الحدباء وكانت هذه القصيدة احساساً مبكراً برحيل القاص حمد صالح الى عالمه السرمدي .

القرية لاتنسى أبناءها

ابراهيم جنداري

. . لا اذكر شيئاً عن يوم الولادة، ولكنني اتخيله يوماً غامضاً، مقيماً بين الليل والنهار. كانت الشمس تنبثق من وراء (تلول العقر) دائرة مضيئة متوهجة ترسل اشعتها الذهبية على قرية (أجميلة) غاسلة البيوت الطينية والاشجار والحقول الزاهية الخضرة، وتنير سفح جبل حمرين الذي تنبت في نهايته عند شاطيء دجلة الصخري قلعة اشور الاثرية، فتبدو القلعة شامخة. . مضاءة بالنور المتألق، تطل على القرية بتحد مرتفع، حيث يسمع بوضوح خرير النهر المنحني حولها قبل أن يواصل انحداره المتمطي.

في تلك القرية من قرى الشرقاط ولد حمد صالح ونشأ بين أقرانه، يغذ السير بلا كلل وشموس الصيف جحيم مسلط على رؤوسهم المكشوفة، تلهب اجسادهم التي لاتغطيها سوى الدشاديش العتيقة، والحصى الناعم ينغرز في اقدامهم الحافية فيتأوهون بمرارة بائسة.

كان يرتدي دشداشة مقلمة بخطوط داكنة، وقدماه حافيتان قذرتان، وشعر أشعث متشابك، ووجه لفحته الشمس، وعينان ضيقتان يشع منهما بريق زاخر بالاندهاش والقلق، وملامح طفوليه لاتخلو من قسوة لا يتأتى لأي مترقب مهما كان نافذ البصيرة أن يستشف خلالها شيئاً سوى التساؤل المستغرب المذهول.

من تلك الاحواش المسورة بجدران الطين، ومن اكواخ القصب، واقنان الدجاج، ودواوير الغنم، كان حمد ينطلق واحداً من تلك الوجوه الغبراء الداكنة، تحمل وهج القيظ وسمومه اللافحة كما لو انها بقع ترابية جافة تستكين بذهول بين هالات اليشامغ المتسخة، فتبدو على السطوح المغبرة معالم لرسوم آدمية تندرج تحت صيغة واحدة، ومتشابهة، كالانوف الضخمة، والعيون الغائرة، والافواه المتقلصة، واللحى السوداء النامية.

كان واحداً من الذين ينهضون في الصباح مبكرين، يدعكون عيونهم بأصابع قذرة قبل تناول فطورهم الأزلي الخبز والشاي.

مات أبوه منذ سنوات، بعد أن بلغ حدّ الثمانين، مسترسل اللحية، يشع من عينيه الضيقتين بريق زاخر بالاندهاش والقلق، محني الظهر، يتوكأ على باكورة خشبية، انحدر نحو نهايته بوعي وعمق، تاريخه يثقل كاهله، ولم يكن لديه سوى بضع كلمات يوجز بها تجربة حياته قبل افولها. . .

في دروب تلك القرية الموحلة عاش حمد صالح مأخوذاً بنماذج

مهمـة من ابنـائهـا . كان مهـدي نافـذتـه على الافكـار القـوميـة والحمـاس للامـة العـربيـة ووحـدتهـا وتحـررهـا ، كان يتحدث والكبرياء تتدفق من عينيه ، عن صورة كانت تبدو من خلال كلماته الـواثقـة ، رائعـة الى حد الجنون ، وكان يبالغ احياناً في زركشتها كلما ازداد استقـرارها في اعماقه الثائرة ، صورة لم ينس الجميع انـه اسمـاهـا ذات يوم بالمجتمـع الاشتـراكي المتحـرر في سنين القحط السياسي . لكن مهدي مات بثلاث رصاصات أطلقت عليه من الخلف ، لقدمات اغتيالاً كعملاق يزرع الرعب ، وانهار جدار الأمـل الـذي أظله طويـلا ، ووقـاه هول الانهيـار وفظـاعة التمزق والتداعي المخيف .

« ـ هل نسيت مأساة مهدي صالح . لا اعتقد انك جاد في اعادتها ثانية . .

كانت الصحـراء جبينـاً ينضـح بالهمـوم والتعب ، وثمـة صوت ناء مدفون يرتعش في سماء الذاكرة كهمس ريح متباطئة :

ـ تعقل يارجل فان الجراح القديمة لم تندمل بعد» .

وكـان (محمـود) نافـذتـه على قراءات متعـددة ومهمة ، ومنه تعلم كيف يوظف الهم الانسـاني في عمـل ابـداعي حتى استحـال هذا المحمود الى هاجس يؤرق حمد صالح لكنه كان يسير على خطاه .

وكـان (إذعـار) تجسيـداً لمبـدأ البطولة والفداء سيما وانه لم يمت هنـا ، انمـا مات وهـو يدافـع عن قريـة من قرى لبنـان ، لقـد كان (شهيـد احداث لبنان والشاهد عليها) كان فدائياً حملته قدماه الى هنـاك ، ومن منـا نحن الصغار ينسى تلك الامسيات التي قضيناها مع (اذعار) قبل أن نقرأ خبر استشهاده على أغلفة احدى مجلات المقـاومـة ، كان مزهـواً ببدلته المرقطة ، وهو يتحدث عن بيارات البـرتقـال ، وعن الجوع اللذيذ عندما تُحاصر مجموعتهم الفدائية لايـام طويلة ، لقـد تحـدث عن المقاومة ، والمرأة المقاتلة ، وعن التجارة في السياسة وعن اشياء أخرى كثيرة . .

ان للسنـوات الأولى من ستينـات هذا القـرن طعماً غريباً ، كنا صغـاراً ، لكننـا نلمـح في الليـل مجمـوعـات ضخمة من الشباب تلتقي وتتهـامس سراً ، كان ابـرزهم (أحمـد) ذلك الشاب الأسمر الـذي تزين جبهتـه العريضة خصلة بيضاء من شعره ، يضج حركة وهـو يتمنطق ببندقية والده القديمة . . لكن تلك الجموع انفضت على وجه النكسة الحزيرانية المؤلمة . . . وتدور الحياة لتفرق كل تلك الجمـوع . . وعنـدمـا قامت حرب تشـرين كان حمـد صالح واحـداً من المشـاركين فيهـا . . وتدور الحياة وينحدر ذلك الفتى المتطلع الى المـدينـة ليتـوظف ولتحتـار به دوائره ، ينحدر ممتطيا حصـان رغبـاتـه الجـامحة ، مقتحماً عالمها بكل ما فيه من جرأة ، وقلق مدمـر ومحمـوم ، فكان سكيراً ومتشرداً وعاشقاً كبيرا . وكأي منبوذ يعاني قسوة الاهمال يحمل وجهه المطمور تحت اطنان من القهر ويرتحل ، كان يسحب جسده المتراخي عبر صمت المدينة الغافية في سكون المقابر ، وحين يصطدم بعامود كهرباء أو جدار او رصيف ينتـابـه احساس بالصحو غير المستجب ، وعندما تكون غرفته المؤجره بعيدة فأنه يتهالك باعياء وتعب على الرصيف : ـ « ـ ان نلوذ برحمـة الخمـر والارصفة ومزابل المدينة أفضل من أن نستجدي الرحمة ممن لا رحمة في قلوبهم» .

وحين يعم الســواد هذا العـالم ينـزوي كالمعتـاد متقمصـاً رعبه الاسطوري تحت سقف ينضح برائحة الخمور الرخيصة .

لم يكن له من ملاذ غير قناني الخمرة يستريح فيها من حالة الرعب والتـوفـز والأهمـال . لقد عرف وهو يزيح القناع عن وجهه ، كيف يمـزق أقنعـة الآخرين ، كان مرعبا ، يهابه دعاة الأدب ويتحاشون لسانه السليط اللاذع ، وهو لايحمل غير ثورته وموهبته وفقره ليترك دوياً وهو ينفض عن ذهنه المكدود فاقة ماضيه أمام حياة لم ير منها غير جزرها .

وقبل ساعات قليلة من موته كان حمد على غير عادته ، هادئاً أنيقاً ، وصـاحيـاً ، ولاول مرة كان يتكلم بهـدوء غريب وهـو يضع أمامي بضعة أوراق كتبها وهو يقول :

ـ كا فيه لان أسكر بثمنها .

وفي ذلـك الصبـاح الشـديد الكآبة ، بعدما ارتفعت الشمس ، كان المـوت الأتي من بعيـد (ملفـوفـاً بصندوق خشبي) يزيح عن تلك القـريـة نومهـا ، فهبت مذعورة ، واسرع اليه اولئك الذين احبهم واحبـوه ، وكـانـت الطـوابيـر تتجـه نحـو بيتـه ، نعم لقد هبت تلك الجموع بدشاديشها ويشامغها ، لتودعه الثرى .

اذن لقد رحل هذا المشرد الموجوع .

أغنية لسيدة الزمن المثقل

حمد صالح

كنا نتصافح في الحلم كصديقين
اجهدهما طول الطريق
نتكيء على بعضنا
ونشحذُ ماتبقى لنا من عزيمة
حين تحاصرنا القصائد المتوحشة
ويشب على رؤوس اصابعنا الحريق
يغزونا تعب الأقدمين
فنرحم بقايانا
ونهبَّ من سباتنا واقفين
نرفع قصائدنا بوجه الريح
ونرسم على جباه احفادنا القادمين
غضب السيول الهادرة
وسموات من الشعر
فقط لو
ترتوي اقلامنا ظمأ الكتابة
وتؤشر . . ولو مرة ياسيدتي
اورام هذا الزمن الكسيح
فقط لو
نستيطع ان نروض اصابعنا
لتخط على الرمل نايل فرح
او تعزف للصحراء لحن ربابه
فقط لو
تصدق النبوءة ياسيدة الزمن المثقل
وتشنق على مذبحك القدسي
مزاعم الزاعمين
فقط لو نعود كما كنا
نتصافح في الحلم كصديقين
نسبح في الحلم كعاشقين
نحلم في الحلم
ونبقى ابد الدهر حالمين

الملاذات

▪ من صراع الحياة الى أزمة الوجود ▪

محمد صابر عبيد

إن مايمنح القصة هوية للانتماء الى التراث الابداعي المتميز، إضافة الى مستلزمات وشروط الابداع المعروفة، هو الصدق الفني والوفاء للبيئة، لما لهما من أثر بالغ في إعطاء التجربة عمقاً فنياً يصل الى نهايات الشعيرات الدقيقة للحدث، فيوفر للقاريء المتذوق فرصة استقبال الحدث بصورة المشاركة الى الحد الذي يجعله جزءاً من الحدث أو مشاركاً فيه.

وقد كانت مجموعة «الملاذات» للقاص حمد صالح وفية لبيئتها ومنتمية لها انتماء محسوماً، فكانت القرية هي المحور المكاني الذي دارت حوله احداث القصص التي عبقت برائحتها وتنفست فناً وحياة وإبدعاً من خلالها. ولعل واقعية القاص زائداً صدقه جعل شخصياته تكتسب ملامح مألوفة، توفر للقاريء فرصة المعايشة الدقيقة والتعاطف العميق معها، فـ (جويبر) الذي طرحه القاص معادلاً موضوعياً للغراب في قصة (الانفاس)، عبر زمن هاديء وساكن ومخيف (الليل)، يسقط في موجة من الافكار والأحاسيس المتناقضة المتضاربة، من خلال صراع عنيف بين العقل والعاطفة.

(فتحت الباب على اتساعه فولج مصارعاً ارتباكه) ص ٧.

(كان يبحث عن بداية مناسبة للدخول على نحو مقبول وغير مباشر الى مايريد أن يقول، فلم يفلح. كل البدايات سيئة وقاسية.) ص ٨.

فيما كانت (فاطمة) نموذجا للجمال القروي الممزوج بخجل أبدي. و (أم فارس) الخيط الفاصل بين الحياة والموت، هذا الخيط الذي يستند الى انتظار الأمل - الغائب (فارس) الذي يمتلك حضوره من خلال طفله، الذي عبّر ببكائه عما فشل (جويبر) في نقله.

(استحال الصراخ العنيف الى نحيب محشرج متقطع، ثم الى نقنقة مكتومة كاستغاثات مبهمة لكائن انساني يذوب ذعراً في ظلمة الخارج الحالكة.) ص ١٤.

لقد كان القاص دقيقاً ومتمكناً عندما خلق هذه الحركات المتوازنة في بكاء الطفل، الذي جسّد مراحل استقبال الحدث - المصيبة، فكانت لحظة الاصطدام الاولى بالحدث (الصراخ العنيف)، ثم تمثل الحدث واستيعابه واحتواؤه (نحيب محشرج

متقطع) ، ثم الايمان النهائي بالقدر (نقنقة مكتومة).

ويستمـــر صراع الحيـــاة مع المـوت في قصـة (تلك الشجـرة المبـاركـة)، حيث الطفل المريض بحب الشجرة فهو يتمسك بها بشكـل يوحي بأنهـا البـديـل الـوحيـد للحياة عنده، لأنها الوحيدة القادرة على أن تمنح الحياة باستمرار، وتصارع الاقدار والفصول من أجـل إثبات الوجود وتوكيده. لقد خلق القاص قطبين موجبين (الطفل ـ الشجرة) وخلق بينهما هذا التوافق الذي يختلف ومنطق الأشياء، فالقطبان الموجبان يتنافران، لكنَّ القاص أراد بهذا أن يلغي قوانين الطبيعـة ليصنـع توليفـاً جديـداً في مفـردات الحياة، فالتصـاق الطفـل بالشجرة ماهو الا إدراك عميق بأنه مهدد بالموت (عينان ضيقتان يشع منهما بريق زاخر بالاندهاش والقلق) ص ١٦.

فعليه أن يحاول الغاءه بالامتزاج الكامل برمز الحياة المستمرة (الشجـرة)، وقـد كتبت القصـة بلغـة تطفـح شاعـرية ورقة، لولا بعض الجمل القصصية القصيرة التي افتقدت النغم والفصاحة في آن واحد. (تلك الغيوم ثقيلة . . . جداً ثقيلة)ص ٢٢.

وتستمـر لعنـة الانتظـار متـوهجة قاتلة في قصة (سفر العودة)، لتتحـول الى لعبـة لذيـذة تنضح ألماً وحزناً وكبرياء، وتبقى أنظار العجـوز المتهـالكـة مركزة في نقطة ما في اللامكان، لتصنع منها شبحـاً لـ (كـامل) الأمل المنتظر، فيما كان عدم اكتراث (عائشة) عاملاً جديداً يصعد من أزمة الأنتظار عند (أم كامل)

(تساءلت عائشة بالحاح ينم عن نفاد صبر:

ـ هل نظل واقفين في هذا المكان؟) ص ٣٠.

واستمرت لفة القصة رائقه يكسوها حزن شفاف، يمنح الموقف القصصي نوعاً من الرهبة الخاشعة (فاهتز الصمت بحركة مفاجئة من رأسها المأهول بالسكون.) ص ٢٤

(يضـاء الـوجـه القـرمـزي الكـامن بأشـراقة فرح مدفون، يسبح كاشراقة ضوء تطل من ظلمات الاغوار) ص ٢٥.

إلا ان استخدام التعبيرات العامية، التي حاول القاص خلالها أن يمنـح المـوقف القصصي حرارة المـوضـوع، جاءت في غيـر صالـح القصـة، إذ انهـا خلقت هوة كبيرة بين جمال اللغة السليمة وسذاجة وركاكة التعبير العامي.

(رأسها الدائخ) ص ٢٥

(اذن لازم يعود كامل، نعم لازم يعود)ص ٢٤

وتبدو شخصية (هطيل السلطان) في قصة (الجامع) واحدة من الشخصيات، التي تحتل مكانة مرموقة في ذهنية القاص الابداعية، ونموذجاً من نماذج البطولة الخارقة التي تولد بكل يسر وسهولة. فـ (هطيـل السلطـان) الـذي يتحـدى المـوت لايمـانـه الكبيـر بالحياة، كان موقفه نابعاً من أن قيام الكيان الصهيوني بنسف جامع صغيـر في قريـة عربية، لايعني نسف بناية مجردة بل نسف تاريخ كامـل، كان يعي هذا بالفطـرة، ويتشبث بوعيـه حد التـوحـد مع «الجـامـع» الـذي يربطـه بالمعتقـد والتـاريـخ والـوطن، والذي سيصبح فيه جسده جزءاً من ركاماته.

القصـة مكـانيـة اعتمـدت اسلوب الضغـط الـزمني، ابتـدأها القـاص بمقـدمـة سردية وصفية، يغلب عليها الطابع الانشائي، وهي مقدمة لاتنتمي الى القصة انتماء مباشراً، إذ يمكن أن توضع في مقدمة أية قصة، حيث أنها فشلت في مدّ جسورها المقطوعة الى أحداث القصة.

واستطاع القاص في قصته هذه أن يمنح بعض الكلمات العامية حضـورا قويـا، بحيث تفشل معها مرادفاتها الفصحى في تحقيق نفس الغـرض الدلالي، ومن هذه المفردات (اليشامغ المتسخة)، فلفظة (اليشامغ) تحمل دلالة خاصة ومتفردة لاتحققها مرادفتها الفصيحة.

أمـا القصـة (وجهـان من الغـربة) فقد كانت تدور حول محور أزمة إثبات الوجود، فـ (موسى) الشخصية المأزومة التي تعاني من الانكسـار والتحطيم، تبحث عبـرالصـراع مع المـوت عن مبـرر جديد للحياة، فالفوز بالحياة يأتي من خلال مرحلتين قهر الموت أولاً عبـر اجتيـاز وادي الثرثار الذي يفصلهم عن اخته التي هربت مع الغجـري، وخلفت الـدمـار النفسي ومن ثم انهـاء ماتبقى من عاره باعـدام رمـز هذ العـار (أخته. وتنشأ فكرة الصراع مع القدر عند البطل في وقت متقدم نسبياً.

(مازلت صغيراً ياموسى

التفت اليه بانفعال غاضب

ـ أنا رجل) ص ٥٠

والواقع أن فلسفة الحياة عند البطل (موسى) تتقاطع مع فلسفة الحياة المجتمعية ففي الوقت الذي كان فيه المجتمع يطالبه بأن يضع حداً لحالة السقوط المزري التي سجلتها أخته الهاربة ، كان يعتقد أن (كل شيء قبل أن يفيق كان ساقطاً) ، لكن المجتمع هنا تفوق على البطل ودفعه بتياره الجارف .

لقد كانت القصة جميلة بتكنيكها الفني المعتمد على التقطيع السينمي ، وكان ثمة سيل من المشاعر التي تتحرك على كل المقاطع ، بخطوط بيانية ترتفع وتنخفض بارتفاع وانخفاض حدة هذه المشاعر ، وتدفعها على طريقة تبادل المواقف بين (موسى) و (أمه) ، فقد كان الهاجس الذي ينتابهما واحداً ، الا أنهما يختلفان في طريقة التعبير عنه ، فعندما تفشل الأم في إخفاء مشاعر الرهبة والخوف من المجهول ، نرى (موسى) ينجح ليس في إخفاء المشاعر حسب ، بل في إجهاضها لتحقيق الحلم ـ الوجود .

وقد أهمل القاص الوجه الداخلي لشخصيته الرئيسة (موسى) ، الذي كان فيه للقاص فرصة كبيرة في استجلاء بواطن الالم الدفين ، الناشيء من طبيعة الصراع الدامي بين أفكاره وبين الموقف الفكري المتحدي للماحول .

ونجح القاص في استخدام بعض التعبيرات العامية التي لاتوفر مرادفتها الفصحى هذه الدقة في التعبير مثل (المخمر) و (الصاية) .

وكانت قصة (الحكيم) رغم تشنجها وانفعالها جميلة موحية ، وكان للفولكلور الشعبي فيها حضور واسع وعميق ، فالمعتقدات الشعبية تلعب في القصة التي تتخذ القرية مسرحاً مكانياً لها دوراً كبيراً ، حيث أنها شكلت جزءاً أساساً من البناء العام للقصة ، فالطفل (الحكيم) الذي يتمتع بجمال غير اعتيادي يجدر بوالديه أن لايعرضاه لأحد ، وفقاً لهذه المعتقدات وذلك لانه (للناس اعين تثقب الحجر) ص ٨٢

وقد تنوعت أساليب المحافظة على (الحكيم) ، وكان هناك اعتقاد مسبق بأنه لن يعيش لأن الجمال غير الاعتيادي ليس الآ لعنة أبدية تلاحق الطفل حتى النهاية .

(لاتحبهم هكذا فانهم يجرحون حتى النهاية) ص ٦٧

(أو رافساً برجليه ويديه الرافلتين بالمعاضد والنمنم) ص ٧٦

(وفي صباح اليوم التالي رأيت أن عدد الأحجية قد تضاعف على صدره وكتفيه وأن الشذر والودع وخرز الشيح وسن الذئب قد خيطت على قبعته الصغيرة المثبت في اعلاها كف أسد مدبب المخالب) ص ٧٩ .

(ونذرت أمي دجاجة سوداء لاريشة بيضاء فيها لوجه الشيخ عيسى) ص ٧٩ .

كما أن هناك عموداً آخر من أعمدة القصة ، كان له الدور الفعال في منح المعتقدات الشعبية سيطرة كاملة على مساحة الحدث القصصي فيها ، وهذا العمود مبني على فكرة (من يضحك كثيراً يبكي كثيراً) ، لهذا فقد خلق القاص لموت الحكيم موازنات عديدة ، كانت في مقدمتها هذه الموازنة المبنية على هذا الاعتقاد .

(مما يجعله يسترسل عالياً في الضحك النابع من الاعماق) ص ٨٠

«أثارت على الفور ضحكة الحكيم الجذلة انتباه بعض الأصدقاء» ص ٨٠

(وضحكت بدوري وباحساس مفعم بالسعادة حينما رأيت الحكيم يضحك جذلاً في حضن أمه) ص ٨١

(أو حول الحكيم الضاج بالضحك حد الاغماء) ص ٨٢

(الحكيم يكاد ينفجر من الضحك في حضني) ص ٨٤

وكأن موت (الحكيم كان ثمناً لهذا الضحك المتواصل .

والقصة بعد ذلك رائعة بواقعيتها وصدقها الا أن الانفعال الذي كان يسيطر على لغتها في بعض الاحيان ، رسم شروخاً صغيرة في وجهها الناصع .

ومن قصص (الملاذات) الجميلة قصة (اهتمامات يومية) ، ففيها صراع عنيف بين الحياة والموت ، وبين الوجود واللاوجود ، حيث يحاول أن ينتزع الانسان (العريف شخير) فيها حياته من مخالب الموت ، ووجوده من احتمال العدم .

القصة مبنية على فكرة أن الذئب الحقيقي كالانسان الحقيقي

لايمكن أن يذل ، وبأمكانه تحدي كل أساليب الموت، وستفشل معه كل خبرة الترويض الطويلة، فالسيطرة التي فرضها (العريف شخير) على عالم الذئاب كانت لتوكيد وجوده بالدرجة الأساس.

(وكان الحديث يثني بمجمله على قدرة العريف شخير الهائلة في ترويض الذئاب وكثرت أيضاً التنبؤات بمستقبل هذا الرجل النادر المواصفات والذي ينبغي للمسؤولين احتضانه وتوفير المستلزمات الضرورية له لممارسة هواياته التي لا ينبغي إهمال أهميتها.) ص ٩٧.

الا ان نهاية الصراع لم تكن في صالحه، فقد هزمه ذئب أبت كرامته أن يحطمها (العريف شخير) ويشرب كأساً من الشاي على أنقاضها، فأضرب الذئب عن الطعام والشراب وفشلت محاولات الترويض، وفشلت كذلك فكرة وضعه خارج القفص، بعد ان اعتقد (العريف شخير) خاطئا أنه اصبح مجرد ذكرى ذئب، وقد كان بقره لبطن الحرس فيما بعد موتاً قاسياً للعريف شخير وإنهاء لسيطرته الملكية على عالم الذئاب، إن لم يكن إلغاء تاماً لوجوده.

ان القصة وعلى الرغم من استغراقها في استطالات سردية، ففيها نفس ساحر يأسر القارىء ويشدّه ويقلقه في آن واحد.

وتأتي قصة (الملاذات) لتمتزج في داخلك بحلاوة جديدة كلما حاولت أن تتحسسها تفشل، فلم تعد تفرق بين المرارة والحلاوة لأن تداخل الصور والأحداث، وتقاطع المشاعر والأحاسيس، والصدق الذي تنبض به كلمات القصة، ولّدتْ في نفسك مذاقاً خاصاً، إنه ذات الطعم الغريب الذي يجتاحك وأنت تقرأ تشيخوف بمرارته الداكنة وأمله المزمن، وادغار ألن بو بسحره المتقد وعواطفه المركبة، الا أنك ما إن تفرغ من قراءة القصة حتى تتساءل، ماالذي أراد أن يقوله القاص، لتكتشف أن القصة على الرغم من شاعريتها وقوة تعبيرها ودقة تصويرها، فقد كانت خليطاً من مشاعر متباينة، تفوق فيها اللاشعور على الشعور، ليسيطر الاحباط والانكسار على حركات الشخوص.

(- رفض الموت عبث ياأمينة) ص ١٤٣

(ليتنا لم نبتدىء. لم نخلق. لم نحب. أما وقد تم كل شيء رغما عنا فالشيء الوحيد الذي نستطيع أن نفعله هو أن نواصل.. أليس كذلك ؟) ص ١٤٤.

وعبر هذه الجولة التحليلية في الافكار القصصية التي حاول الشاعر طرحها، ومن خلال مجموعته القصصية هذه، والتي يتمحور أغلبها حول فكرة إثبات الكينونة والوجود، من خلال اشكال الصراع المتنوع مع الحياة، كان لابد لنا من الوقوف على بعض الخصائص الفنية التي يتعلق أغلبها بالأدوات القصصية، التي يتقن القاص جزءاً مهماً منها.

فعلى صعيد الشخصيات القصصية فقد قام القاص بطرحها متكاملة دفعة واحدة حيث أن (جوبير - أم كامل - هطيل السلطان - موسى - العريف شخير - محمود)لم يكتسبوا ملامحهم الشخصية عبر التطور الحدثي للقصة، أي أن شخصياتهم لم تكن محورية، بل أنهم دخلوا أحداث قصصهم بكامل ملامحهم.

ولعل أهم مايجب أن نقف عليه، هو التفاوت الكبير بين السرد والحوار، فقد استغرق السرد معظم إن لم نقل كل قصص المجموعة، بحيث طغى الاسلوب الوصفي الذي يقترب من الانشائية في بعض الاحيان على أبرز الجوانب البنائية للقصة. فيما كان الحوار منحسراً، يقطع تواصل الاحداث أحيانا، ويبدو في أحيان أخرى قلقاً مفتعلاً بحيث لاينسجم وعالم الأحداث التي رسمها القاص، ففي الوقت الذي كانت فيه لغة السرد قوية صافية متألقة، كانت لغة الحوار عادية ليس فيها مايثير، ويمكن في بعض القصص الاستغناء عنه بحيث لايخدش عالمها القصصي.

ولكن (الملاذات) رغم كل هذا وذاك نموذج متقدم من نماذج قصصنا العراقي المعاصر.

بقايا هوى

ابو بكر العيادي/تونس

حين يزحف الكدر الى والدي ويتفاقم ضيقه يمط شفتيه باستهانة، ويرسل تنهيدة طويلة ويغمغم

ـ اية، ياحسرة على مريم.

وحين اساله:

ـ من تكون مريم ياابي؟ هل هي من أقاربنا؟

يشيح بوجهه ويلتفع بالصمت.

وحين اسال امي، تداعب الذكرى روحها الكئيبة وترحل عيناها مع القمر الغارق في امواج الغيوم الهاربة، تحدثني فتقول:

ـ مريم ياولدي امراة غريبة عن هذه الديار.

ـ وكيف يتفطر قلب والدي حسرة على فراقها ولا يثير غيرتك؟

تضحك باستخفاف:

ـ اغار؟ اين هي من ابيك حتى يشغلها واصطلي بنار الغيرة. انها حسناء فاتنة ياولدي. تتكسر على صفحات حسنها نظرات المستضعفين.

ـ لماذا يذكرها ابي اذن؟ اله معها حكاية؟

ـ حكايته هي حكاية كل رجال القرية.

ينساب شعاع البدر عبر الكوة يكسو همومها المخبأة بذاكرة الايام الخوالي.

ويظل يرمق الحصير الذي ينام عليه اخوتي التسعة.

ـ يوم تلاشى الامل في متاهات السأم، وتحولت وجوه الرجال الى غيمة لا تهطل مطرا، وجف حلق الارض فانكسفت مفاتنها، صار الخواء ينهشنا فنموت في اليوم الف مرة ومرة. حين تحولت القرية الى اوراق جافة تنتظر عواصف الخريف ولاحت الايام مكررة السمات محدودة المعالم، وترامى الحزن على الحقول المتقعة وتعالى نوح الحمام على افنان شجر الفلين، جاءت تختال تيها وصلفا. تزهو بانوثتها في حركاتها ولفتاتها كما يزهو الرجل القوي بقوته. وتعلقت عيوننا بالذهب الذي ينام على معصميها ويتطوح على صدرها. ولاحت بشائر الامل حين نفخت في شرايين القرية الجامدة الحياة. ولكن سرعان مادب الياس في النفوس. وقد كنا قبلها نعاني الجوع والذل فصرنا نعيش في الذل فقط.

ايه ياولدي، رجال القرية صاروا شواهد قبور منسية تثير الوحشة والخـوف. قبـل ان يطوي الفجر ستار الظلام تبتلعهم الحقـول المجاورة، يعفرون وجوههم الكالحة بثراها ويروون بعرقهم اديمها

وعندما تنسحب الشمس خلف قمم الجبال تتمدد الظلال على اجسادهم الواهنة وتقودهم عبر دروب موحشة الى بيوت تلفها هواجس الظلام:

كان زمنا صدئا ياولدي ولكننا كنا نطعم من جوع وإن كنا لا نأمن من خوف فكثيرا ما كان خدم تلك المراة يهتكون ستر الدجى لمداهمة احدى الديار واختطاف رجلها لتتسلى به.

ـ الم تكن متزوجة؟

ـ بلى. ولكن لم تكن هناك تلفزة في ذلك الوقت. فكانت تجلب اليها بعض الرجال عنوة لينشدوها اشعارا وسيرا.

ـ وهل كانت تكافئه؟

ـ ضربا اذا نال منه الاعياء وغلبه النعاس.

يتململ احد اخوتي، بشر، يفتح فمه:

ـ امي كسيرة.

تسوي امي اللحاف. تهدهده:

ـ نم ياولدي. ان الصبح قريب.

تعود الى مجلسها. تستعد لمواصلة الحديث. ينتصب والدي في وجه الشعاع الذهبي المنساب في الغرفة.

ـ الا تنامان؟

ازحف الى الحصير ابحث عن مكان بين الاجساد المتراصة. اسال امي:

ـ لماذا لا ينام ابي؟

فتهمس في اذني:

ـ لقد استوى عنده الليل والنهار.

***

ولكن لماذا يتحسر شيخ القرية الثري على رحيل مريم؟ اسال

حين اسال امي تلوذ بالصمت مخافة ان يقع السقف على رؤوسنا كما قالت لي يوما. وحين يسحقها السغب تهمد كل الاحاسيس الدافئة في صدرها. فتجلسني بجانبها وتسترسل:

ـ في ليلة شديدة السواد، رحلت تلك المراة الغريبة وتطلع الرجال بحرقة المشتاق الى فجر جديد. وتمطت القرية ذات صباح تنفض بقايا النوم العالق باهدابها لتجد شيخا يسوسها.

يقولون: انها جعلته عينها الساهرة. ويقولون: ان تلك البناية السامقة التي تؤويه والعربة الفاخرة التي تقله من عطاياها.

ـ ولماذا اختارته دون سواه يا امي؟

ـ لانه طيع و... يحذق لهجة الحضر.

ويظل وجهها ينز بالقهر.

حين انجول في ازقة القرية الموحلة ودروبها الملتوية يلفظني حزن المآسي الى الساحة التي ينتصب على منبرها الشيخ خطيبا. فلا اجد في كلامه حديث الحضر وميوعتهم وانما لهجة قوم بداة فيها صلابة صخورنا وشظف عيشنا واتقاد قيظنا.

ويلوح لي الشيخ رجلا صالحا وسط فئة متجهمة الوجوه مظللة بسحب الكدر. يزرع فيتلفون ويبني فيهدمون. حتى يوم جاءت ابنة مريم تضمخ جسدها بعبير حقولنا وتملأ رئتيها بانفاس ربانا الحالمة وتمتص رحيق ازهارها اليانعة.

فتاة جميلة القد، شقراء الشعر هبت على وجهها نسمات النضج. قالوا ورثت عن امها اشراق الوجه وصفاء العينين والقد الاهيف.

رجال القرية مجتمعون امام منبر الشيخ الذي تصدرته الفتاة الشقراء، وقد ارتسمت على وجوههم الحيرة وعلائم الاستفهام.

تقدم الشيخ، ورفع يده. طلب الهدوء. تنحنح. فتح فمه واستهل حديثه فوجم الحاضرون.

كان حديثه بلهجة نسيها القرويون «لهجة البلدية»*:

وبينما كان الشيخ يسبح باسم مريم كان الرجال ينفضون من حوله واحدا تلو آخر.

* لهجة البلدية: هي لهجة الحضر.

الرؤيا الانثروبولوجية في رواية مدن الملح

سعيد الغانمي

يحتوي عنوان «مدن الملح» على اشكالية صغيرة، فهناك مدن من جهة، وبواد يتضمنها معنى الملح من جهة ثانية. وليس من طبيعة المدن بالمعنى الحضري ان تقوم في البادية. لأن المدينة هي اندثار البادية التي لاتستطيع أبداً ان تتحول الى استقرار عمراني هو الشرط الاول والأخير في قيام المدينة. وهذا ما يعيدنا الى ابن خلدون. لقد أوضح ابن خلدون: «ان البدو ليس لهم من هم حقيقي سوى ما يتعلق باستمراريتهم في الحياة، وان الحضر لهم اداب في أحوالهم في المعاش والمسكن والبناء وامور الدين والدنيا». العنوان اذن مجازي، واذا انطبق على حران المتأخرة التي ستصير مدينة، ومدينة كبيرة في آخر الرواية، فانه لن يتعدى أبداً حدود المجاز في وادي العيون، لان وادي العيون ليست مدينة الا اذا كان معنى المدينة ينصرف الى اي تجمع سكاني، حضرياً كان ام بدوياً.

لايوجد بطل مركزي في مدن الملح، لأن أبطالها هي المدن. ان المدن تشكل مصائر الاشخاص. تجتذبهم اليها، تغريهم بالبقاء، ثم تلقي بهم ضحايا أو مشردين واذا كانت المدن المالحة القديمة منغلقة علي ذاتها باقتصاد مكتف ذاتياً يعتمد في الدرجة الاولى على سلم الاعراف الاجتماعية المتمثلة في العرض والدين وعلاقات القربى، فان هذه المدن قد تنكرت لأهلها بمجرد زعزعة بناها الاجتماعية التقليدية واصطدامها ببنى خارجية تعتمد على اقتصاد مسرف الترف. ان شركة النفط الامريكية لاتمثل تهديداً للبنى الاقتصادية لمجتمع علاقات القربى وروابط الدم فحسب، بل انها تشكل خضخضة فعلية اكثر جسامة للأطر الثقافية التي يستند اليها هذا المجتمع، فمجتمعات روابط الدم مجتمعات تعيد انتاج نفسها دائماً. ولايمكن ان تتغير الا بفعل زحزحة بناها الداخلية عن طريق مصدر خارجي. ان ابن الهذال هو نسخة مكررة من أبيه وجده، والامتداد الطبيعي لتراث عائلة كانت ستحافظ على انتاج آل «هذالين» لولا التغير الذي طرأ على مجرى الاحداث بظهور شركة النفط.

ان وادي العيون لاتجد تبريرها في النظام الاقتصادي الذي يسود فيها، بل في النظام الثقافي الذي يحكمها. صحيح ان هناك تفاعلا بين هذين النظامين فبقدر ما يعتمد الاطار الثقافي على قاعدة اقتصادية فانه يدافع عن تلك القاعدة ويقدم لها المسوغات الاجتماعية ومع ذلك فان وادي العيون لا تكون وادي العيون بفعل الانتاج المتكرر لعلاقاتها الاقتصادية، بل - وهذا هو المهم - بفعل التواصل اللاشعوري لثقافتها المغلقة. ومن هنا فان أهل وادي العيون قد يتساهلون مع ما يهدد اقتصادهم الذاتي بحفر آبار الماء او النفط، الا انهم لايستطيعون أبدا ان يتساهلوا مع ما يهدد الاطار المحدد لثقافتهم المتمثلة في ثوابت الدين والعرض والناموس.. وحين سيرتفع مشايخ وادي العيون الى الأمير بشكواهم عن الامريكان، فان هذه النقطة ستكون المركز الذي يلتقي فيه الطرفان المتساهل والمتشدد معا اي ابن الراشد وابن الهذال، وسيسارع الأمير الى التهدئة، مدركا هذه النقطة الحساسة «الحكومة أعلم واقدر منكم، ومثل ما قلت لكم: الاخلاق والدين حنا أحرص منكم على الاخلاق والدين».

والانتقال من وادي العيون الى عجرة الى حران ليس تطورا باتجاه عمودي متدرج، بل هو قطيعة فعلية. ان حران تلغي كل ما قبلها من مدن ومؤسسات وروابط. وهكذا يأتي الشعور بالانفصال في الرواية، ذلك لأن حران تطرح مستوى جديداً من العلائق بين أهلها.. انها مرحلة الانتقال الصعب من اقتصاد روابط الدم الى اقتصاد الانتاج التراكمي.. كل شيء في حران جديد على المهاجرين من وادي العيون وعجرة. البيوت المبنية ليست استمراراً للخيام، وفرن عبده محمد ليس تطويرا للتنانير الصغيرة في البيوت، وسيارتا ناجي وأكوب ليستا مجرد بديل عن حيوانات النقل الطبيعية في الصحراء.. كل جديد يبشر بمحاسنه ومشاكله المنتظرة. ومن هنا ياتي الشعور بالاختناق في البداية في مواجهة البيوت، ثم التعود عليها شيئاً فشيئاً، وفرن عبده محمد يبدأ بالاتساع بعد ذلك لأن أهل حران تعودوا على شراء الخبز منه بفعل المنطق اللاشعوري لظاهرة تقسيم العمل. وسيارتا ناجي وأكوب مع انهما ابتدأتا بداية بسيطة بما يشبه التوسل بالمسافرين فقد ابتلعهما في النهاية مفهوم التنافس الذي طرحته شركة محي الدين النقيب.

هل توجد مبادرة فردية في مدن الملح؟ لقد وضع ظهور الشركة مدن الملح امام امتحان صعب. فهي مهددة بانحسار هويتها الثقافية من جهة، وباكتشاف مصادر ثروة جديدة من جهة أخرى. ولذلك لابد ان يتقاسمها اتجاهان متعاكسان: اتجاه متشدد يرفض الشركة في محاولة للحفاظ على الموروث الثقافي الذي يسود في البادية، واتجاه متساهل يأمل في استبعاد الأبنية الثقافية والاقتصادية السائدة. ويناهض الاتجاه الاول بانتهازية فاضحة. واذا قبلنا وجهة نظر مفضي الجدعان حكيم حران القديم في ان الاتجاه المتساهل مع الشركة قد استجاب لها تحت ضغط المنظومة الاجتماعية الوليدة متمثلا في جوهر، تابع الأمير، الذي تغير تغيرا هائلا بعد ارتدائه للبدلة العسكرية بحيث أصبح نقمة على حران، لدرجة ان مفضي الجدعان قال في نفسه متأسفا: «غيرته، بنت الكلب، البدلة» وان الاتجاه المتشدد قد وقف منها موقفا رافضا، ضمنا او صراحة، بسبب الخلفية الثقافية التي ما زالت تمارس تاثيرها عليه. ففي انقلاب ابن الراشد وتحوله المفاجيء من أقصى التساهل الى أقصى التشدد ثم نهايته المأساوية ما يسمح بوجود مبادرة فردية فالانسان في مدن الملح ليس مجرد اداة طيعة لعلاقاته الاجتماعية. صحيح ان هذه العلاقات تساهم في تكوينه وتشكيله على نحو ما، ولكنها رغم ذلك تترك مجالا لمبادرة فردية. وهذا ما يلغي أية امكانية للتحليل البنيوي - بالمعنى المعرفي «الأبستمولوجي» - الذي يفهم الانسان باعتباره شبكة خالصة لعلاقاته الاجتماعية فالانسان في مدن الملح ليس «ثابتا» أو «معطى» بل هو في حالة صيرورة وتماهي دائمين، وماهيته لاتوجد الا في وجوده، أعني انها تتحول مع تحول الفعل الاجتماعي.

لابد للوضع الاقتصادي الجديد ان يولد مؤسساته الاجتماعية والثقافية ولكن المجتمعات المغلقة لاتتنازل عن أبنيتها بسهولة. فهي تقاوم الجديد بطريقة او اخرى بعلم منها او دون علم. وقد تركت الزلازل الاقتصادية الأخيرة حران مذهولة امام اثارها.

ولكنها لانستطيع تصديق ذلك . . فقد تصور أهل حران المكائن الثقيلة التي هبطت عليهم محشوة بالجن والعفاريت، وعندما قدم حسن رضائي جهاز التلفون هدية للأمير سأله هذا هل يمكن الانسان ان يتصل من خلاله باشخاص غائبين حتى لو كانوا أمواتا . . وثمة تفاصيل أخرى كثيرة حول طريقة استقبال حران للسيارة والمنظار والراديو وغير ذلك . . . .

حران اذن تعيش اقتصادا جديدا بثقافة قديمة . وهي تتسع في وقت واحد لطبيبن : يتبع أحدهما اكثر الأساليب الطبية بدائية (مفضي الجدعان)، ويتبع الثاني اكثر الاساليب علمانيه (صبحي المحملجي) . وبعد مقتل مفضي الجدعان الذي تعاطف معه أهل حران تنتفض حران كلها . . لكن ليس مقتل مفضي وحده هو السبب في انتفاضه حران التي أكلت الأخضر واليابس، انه الحجة فقط . اما السبب الحقيقي فهو ان حران لم تستطيع الانتماء الى جهازها الاجتماعي الجديد بثقافتها الأصيلة . وهكذا حدثت الانتفاضة . . ولكنها انتفاضة مجهولة المصير .

قالت خزنة لابن نفاع وهي تربط جرحه من جديد

- قولك يابو عثمان، ان دم مفضي ما يروح

رد وهو يضحك

- دم مفضي، ياخزنة راح . . راح .

- راح !

- أسالي انت يابنت الحلال، هالحين دم من!

- سالفتنا طويلة يابو عثمان؟

- طويلة وقصيرة .

- وكل الله يارجال . . الدنيا صارت بخير .

- ما يندرى .

هذه اللغة البدوية، والمئات من الامثال التي تزخر بها مدن الملح تبعث على التساؤل ان جزءا كبيراً من ثقافته وادي العيون وعجرة وحران يوجد في اللغة فبفضل الثوابت اللغوية تجتر حران ووادي العيون عدداً من الثوابت الثقافية، وكثيراً ما اضطر مترجم الشركة (نعيم القصير) الى ابتلاع عبارات لم يهتد الى طريقة في ترجمتها لأنها في الوقت الذي تشغل فيه حيزاً من النظام الثقافي للغة المنقول منها لاتشغل ذلك الحيز في ثقافته اللغة المنقول اليها . واختيار الأمثال بالذات مثال اخر على الثقافة الاجترارية التي تتحول فيها الافكار الى متحجرات لغوية تتصف بها أغلب الشعوب اللاكتابية وطبيعي ان الانتليجنسيا الثقافية المهاجرة الى حران (مثل حسن رضائي، محيي الدين النقيب، صبحي المحملجي) لم تتكمن من التفاهم مع سدنة هذه المنظومة اللغوية - الثقافية المغلقة الا عن طريق الأمير، وبعد اغرائه بشتى الحيل والهدايا .

ينكشف الزمن في مدن الملح عن حالة خذلان متواصلة ان المنطق الممكن الوحيد لتناولها هو مفهوم التزامن . اي الزمن المكثف في اللحظة الراهنة . فمن ناحية ينضوي الجزء الاول من الرواية اي وادي العيون وعجرة في الزمن الاجتراري اي زمن ما قبل التاريخ الذي يعيد تشكيل نفسه في كل آن . في حين ينشطر زمن ما بعد مرحلة وادي العيون من ناحية اخرى الى اكثر من زمن . وانشطار الزمن هذا يظهر بصيغة حنين غامض نحو مالم يعد موجوداً من وادي العيون وفي هذا فهم يعيشون بين زمانين : الزمن الحاضر متمثلا بشبكة العلاقات الاقتصادية المسيطرة، والزمن الماضي متمثلا بالثقافة الميتة التي تسكنهم من ذكرى الحاضر . . ولذلك فهم يبايعون ابن الهذال، ويرفعونه الى مستوى الاسطورة لدرجة ان هذه المبايعة سوف تتسرب الى الامريكان أنفسهم بحيث يصدقون ان ابن الهذال يقف وراء الانتفاضة الاخيرة التي حصلت في حران .

تؤرخ مدن الملح لثقافة شريحة من المجتمع العربي، وتسجل انتقاله السريع والمؤلم من مجتمع بدوي الى مجتمع تتعقد فيه العلاقات الاقتصادية تعقيداً هائلا بفضل اكتشاف النفط وسواء كان هذا المجتمع واقعاً اووهماً فان هذه الرواية - والرواية عمل فني - قد فضحته بطريقة انثروبولوجية .

الشروط الجمالية للانارة واللون في المسرح الحديث

فرجيل بيتر وفيس
ترجمة : د. صلاح القصّب

قال ادولف ونس «ان القرن العشرين يجلب معه بالدرجة الأولى في مجال المسرح المخرج»[١] وبالتالي فأن توسيع مسؤولية العمل المسرحي وانتقاله من زمن العمل الفردي، الى (فن جماعي) يترتب عليه بصورة اساسية وجود عامل معين هو (من شأنه انه يقوم بتنسيق ابداع الشخصيات المختلفة من اجل تحقيق الانسجام النهائي[٢] في العمل المسرحي.

وقد سجل التاريخ انه توجد هناك بين المؤلف والممثل «وهما العاملان الأساسيان للعرض المسرحي» توجد حلقة ربط خاصة بين النص المكتوب والواقع الملموس للعرض المسرحي فبغض النظر اذا كان الأمر يتعلق بالمؤلف بحد ذاته او باحد الممثلين او بمصمم الديكور او بشخص آخر له علاقة بالعمل المسرحي فقد كانت طبيعة العلاقات ما بين المسرحية وتعبيرها الفني وبين صور الاشخاص الذين يتحركون على الخشبة وآفاق حركة هؤلاء الاشخاص وبين لحظات والسكون او بين الصوت ولحظات السكوت وبين التغيرات الخاصة والمتعلقة بوتيرة الأيقاع . . .

كانت هذه العلاقات يقررها عامل منسق هذا هو واقع العرض المسرحي منذ نشوئه[٣] ولكن اذا ما اخذنا بعين الأعتبار ان حرية التحكم بالفن المسرحي وهي عامل هام جداً قد تم تجاهلها في الدراسات الجمالية او في الفن الشعري نجد ان دور ومهام الأخراج المسرحي لم تكن بارزة بكل وضوح حتى نهاية القرن الماضي. وبالتالي فان الوعي باستقلالية الفن المسرحي ومميزاتها في مجمل العروض المسرحية كانت قد ظهرت بكل وضوح لاول مرة في الدراسات التي كتبها اولف ابيه[٤] وقد اصبح منذ ذلك الحين الشخصية الرئيسية للعروض المسرحيه هو المخرج.

فقد خول المخرج بوظائف دقيقة وثم تعميق مجال عمله بحيث اصبح يبذل جهوده الخاصة من اجل ايجاد تفسير نظري لأعماله الفنية وذلك لغرض تشبيت واكتشاف قوانين للفن المسرحي[٥] فبغض النظر عن التيارات والمدارس والافكار التي تم تداولها عبر ثمانين سنة من تاريخ المسرح الحديث وبغض

النظر ايضا عن المبالغات والاضطرابات العقيمة التي تدور عن الروح الخلاقة لمخرج اولاخر من قرننا هذا فقد ظل الفن المسرحي بمجمله يعبر بصوره واضحة عن اتجاهه التحولي وفقا لوسائله الخاصة بحيث يعبر بصورة افضل عن قيمة النص المسرحي.

وانطلاقا من مثال فاكنر في تحقيق العرض المسرحي كعامل جماعي [٦] هذا العمل الناتج عن دمج الفنون الاخرى «الفنون التشكيلية والموسيقى وفن الرقص، اهتم الاخراج الحديث بتحويل هذه الفنون المجتمعة الى خلاصه فنية واحدة بل اكثر من ذلك فقدت مجموعة هذه الفنون الشقيقة لونها الفردي واصبحت شيئا جديداً في الابداع المسرحي بحيث لم تعد اليوم نستطيع ان نتكلم عن خلاصة الفنون بل عن توحيد الوسائل التعبيرية» [٧] اي توحيد الكلمة والبانتومايم والخطوط والالوان والايقاعات.... الخ [٨]

ان اي عنصر من عناصر العرض المسرحي يصبح خاضعا للمخرج الذي يقرر معالم هذا العنصر وعلاقاته الزمنيه والمكانية مع العناصر الأخرى المشتركة في العمل المسرحي ويقرر تعبيراته السائده وديناميكيتها خلال العرض المسرحي. وانطلاقا من هذه العلاقات المتبادلة والحوافز الفنية يمكن اكتشاف القيمة الحقيقية لجميع تلك العناصر فمن التقاء هذه القوى الداخلية تبرزلنا حيوية العرض المسرحي ومعانيه الخاصة ويجب تقدير قيمة العناصر المختلفة في حد ذاتها فقط من خلال مساهمتها في تعبير العرض المسرحي عن النص وليس من خلال كيفية تعبير النص عن طريقة هذه العناصر بحد ذاتها.

اما فيما يتعلق في دور الاناره في تحقيق العرض المسرحي فمن المتفق عليه انه ليس هناك اي مؤسس مدرسه اوتيار مسرحي قد تناسى اشتراك النور الفعال والخلاق واذا ما استعرضنا حتى ولو بايجاز جميع النظريات والنتائج العملية في مساهمة الانارة الخاصة في المسرح الحديث فمن الصعب علينا ان نقوم بهذا العمل لاننا اذا تكلمنا عن مساهمة الأنارة في الحصول على الصورة المسرحية فعلينا ان نقوم بعرض موجز وشمولي لتاريخ المسرح الحديث.

ومن خلال محاولتنا للتمييز ما بين العناصر العابرة وتلك الدائمة ومن اجل ان نحافظ على عنصر الديمومه بعدما فهمنا سببيات الوجود العابر فاننا سوف نستنتج انه في الغالب تتعارض المنجزات العملية لبعض المخرجين مع مفاهيمهم النظرية وانه من الطبيعي ان نجد النشاط المبدع لاي مخرج كان يتفوق بكثير على ما كتب ذلك المخرج والذي قد يكون عاجزا على ان يعبر نظريا او يفسر جميع اعماله المسرحي.

ومن اجل تسهيل عرضنا هذا سوف نحاول ان نفصل الوظائف الفنية والمسرحية للأنارة بجوانبها المتعددة دون ان ننسى ان وسائلها التعبيرية تجري تكملتها بعضها للبعض الأخر او يجري تغيير مهام هذه الوظائف في ظروف تخص العرض المسرحي

الوظيفة الجمالية للضوء واللون في العرض المسرحي .

سمات الديكور

«ان الموضوع لايعنى في الواقع شيئا ما بل الضوء هو كل شيء» ليونادر ميونوسون ان زيادة كثافة الانارة نتيجة لادخال الانارة الكهربائية تبرز عيوب الديكور الذي يغشى العيون. ويقلل عوالم المسرح التقليدي بحيث يتحول الى صور وهميه للوحات المرسومة اذن مع تطبيق الانارة الحديثه فقد الديكور المرسوم حسب قوانين الافق قدرته للتاثير على الجمهور.

ان اللوحة المرسومة تتحمل فقط انارة عامة تتعلق بالبيئة وترفض الانارة الموجهة من قبل البروجكترات وان من شانها ان تلغي الألوان التي تنتج عن فرشة الرسام بل يغدو الأمر اكثر من ذلك اذا كانت الانارة قوية في هذه الحالة فانها تلغي حتى الصور التي تعطي انطباعاً عن العمق البعيد.

ولذلك يجب على انارة المنصة ان تكون متجانسة وخفيفه اثناء العرض المسرحي بحيث تكون خاضعة لنوع من الانارة الوهمية لانها لاتستطيع ان تبرز الموضوع المرسوم على قطعة نسيج وفي هذه الحالة تكتسب الانارة دوراً سلبياً في العرض المسرحي ويكون الغرض منها مجرد ابراز ما يجري على خشبة المسرح فقط [٩].

ان الانارة تصبح بهذه الصورة مجرد اشارة الى الظاهرة المسرحية وتتقلص حدود عملها بعزلها عن العناصر المسرحية

الاخرى ويفقد انها قدرة المساهمة في اعطاء معاني جديدة للعمل المسرحي . ويعود الفضل لاستعمال المجال الكبير والخالي الذي كان سابقاً محاطاً بديكورات مرسومه يعود الى شركة مايتتكير التي دخلت ولاول مرة الديكور المعماري المبني على الخشبة المسرحية[١٠].

ولهذا الغرض استبدلت الخلفيات المرسومة بالكتل المتحركة واصبح مجال التمثيل مجهزاً بعناصر ديكورية ذات ثلاثة ابعاد اما خشبة المسرح فتم تقسيمها حسب الاحتياجات وجرت كذلك محاولات لاستعمال الاثاث والملابس الملائمة لاجل الحفاظ على الطابع التاريخي الذي تتحدث عنه المسرحية.

وعلى الرغم من ان المفهوم الديكوري الجديد كان يتميز في الغالب بذوق جمالي متطرف وكان الاهتمام بالدقه التاريخية يتجسد احياناً في استعمال ادوات مسرحية راقيه وعديمة الجدوى على الرغم من ذلك فقد فتحت منجزات شركة مايتكر طريقة استعمال الديكور المعماري وجاءت بعد ذلك المدرسة الطبيعية التي بالغت وتطرفت في الجانب الصوري والشكلي للديكوور ذي الثلاثة ابعاد وذلك رغبة منها لأعطاء المتفرج صورة دقيقة عن الواقع الذي تعتبره «قطعة من الحياة» على حد تعبير انتوان فتستخدم هذه المدرسة مثلا ابواب من الخشب الخالص وموبليات حقيقية وتصل الدقة الوصفية لديها الى واقعية مبتذلة «مثلا قطعة لحم معروضة على خشبة المسرح وبدلات تم استعارتها من مالكيها الحقيقيين الخ» وعلى الرغم من هذه السلبيات علينا ان نقر ان الديكور لم يعد واقعاً مستقلا او زائداً عن الحاجة بل اصبح جزءاً من اجزاء مجموعة من العناصر الضرورية لفن التمثيل وبالتالي تصبح العلاقة ما بين الممثل والديكور علاقة ديناميكية فالديكور سوف يتكيف على حركة الممثل والممثل عليه ان يستخدم الامكانات التي يوفرها الديكور. وتنفصل الانارة بهذه الصورة عن مهمتها الرئيسية في احياء العمق البعيد وتتحرر من سيطرة المصمم الديكوري الذي كان يستهدف بالدرجة الاولى مساهمته الخاصة وتصبح الانارة وسيله تعبيرية مرنة تؤكد على جو المسرحيه وتقوم باحياء الديكور وتبرز او تؤكد وجود الممثل المسرحي[١١].

وعندما قام جورج ميخائيل زامينر يكو باخراج مسرحية العاصفة البحرية لمير كولنكيل في الموسم المسرحي ١٩٣٣ - ١٩٣٤ فانه صرح قائلا «انني اقوم بالاخراج لاول مرة على خشبة المسرح القومي في باش مسرحية يلعب فيها الديكور والممثل دورهما السائد»[١٢] وقد صمم تيودور كرباكوف وهو المصمم الديكوري للعرض ديكوراً يستطيع من خلال بعض التغيرات البسيطة ان يغير تماماً بيئة التمثيل، فبواسطة لوحتين جانبيتين ومن خلال بضعة سطوح خشبية متحركة وخلفيه ثالثه كان يستطيع ان يحول شقة ذات طرزاز اوربي الى اطار ياباني خالص[١٣] وكان الضوء في المنزل الاول يخفف شدته في منظر الشقة اليابانية ويبرز بوضوح لاجل تكملة الصورة لتمثال بوذا المتواجد في احدى نوافذ الحائط الخلفي.

وتتحول بهذه الطريقة العلاقة ما بين الانارة والديكور الى علاقة حركية وديناميكية فالغرض من الانارة اعطاء بروز للديكور وتوضيح جماله بحيث يتحول الديكور الى «وسيلة من وسائل المسرحية»[١٤] ولاجل اعطاء المتفرجين واقع الديكور ذي الثلاثة ابعاد ادخلت شركة مايتكر استعمال البروجكترات ذات العدسات المكبرة وحتى ولو كانت هذه البروجكترات «من الابداع العادي» كما قال انطوان سوف يؤدي استخدام الاجهزة الكهربائية للانارة بتياراتها المضيئة المركزة والموجهة الى مرحلة هامة من العلاقات الجديدة ما بين الانارة والديكور. ان المفهوم الديكوري الجديد بخلقه للانسجام المنطقي بين ابعاد الديكور الثلاثة وحجم الديكور سوف يتجسد في المستقبل الى شيء ملموس طبقاً للامكانيات التي توفرها الانارة وسيعمل المصمم الديكوري على استعمال اجهزة الانارة بدلاً الريشة ومعدات اخرى تيسر وتنظم الانارة على خشبه المسرح[١٥].

وعلى الرغم من وجود بعض الممارسات المتطرفة في هذا المجال ايضا فمثلا في فترة من الفترات وجد الاتجاه نحو استعمال ماسمي «ريشة الاضواء» من قبل خلفاء راين هارد، مع ذلك ظل استعمال البروجكترات في انارة الديكور المعماري شيئاً ضرورياً جداً.

هناك حالات يجري فيها استعمال الديكور ذي الثلاثة ابعاد

٢

حيث نجد ان الجزء الخلفي للخشبة هو عبارة عن لوحة مرسومة اولوحة القيت عليها بعض القطع المسطحة. ففي العرض المسرحي لمسرحية شكسبير (حلم في منتصف ليل صيفي التي قدمها المسرح القومي في فاينر من اخراج فرتن بنفس وديكور فرانتس هافيمان) وجد ديكور كهذا فكانت خلفيه الخشبة عبارة عن لوحة مجسمة مرسومة بالوان زاهية تمثل بضع اشجار قلعت جذورها وفوقها شمس. وكان الديكور المعماري يتالف من قرص ابيض مركب على منصة متحركة وعليها جسر صغير مبني من جذوع الاشجار. وكانت هناك عناصر زخر فيه اخرى تحيط بالقرص مثل زهور وجذوع اشجار.. الخ. ان تجميع هذه العناصر المسطحة وذات الاحجام تفرض ضرورة اعطاء طابع خاص لعملية انارة الديكور. فبالنسبة للوحة المرسومة يستعمل ضوء متجانس وخفيف مصدره البروجكترات اما الديكور المبني والممثلون فسوف يتلقون النور الموجه من قبل البروجكترات ومن حين الى اخر نوراً خاصاً بالبيئة المحيطة(١٦).

وتظهر العلاقة ما بين الانارة والممثل والديكور في العرض المسرحي الحديث من خلال استثمار الواقع الجمالي للبيئة المسرحية ومن خلال التطابق التام مع تمثيل الممثلين ومع رؤية المخرج التي يبنى عليها العرض المسرحي. فتمثيلية دوفاة بائع متجول) لارثر ملر تحتوي على مناظر واقعية من طراز المسرح الدراماتيكي تتداخل مع مناظر خاصة بالاستعراض التاريخي قد تكون اقل او اكثر تعبيرية من حيث الحلول. وفي العرض المسرحي الذي تم تقديمه في عام ١٩٤٨ من قبل المخرج أيليا كازان بالتعاون مع مصمم الديكور جو ميلتيز كان التمثيل والديكور والانارة تبرز هذا التداخل بين الاساليب المسرحية المختلفة. فكان بطل مسرحية ميلر وهو فيلي لومان مصوراً بواسطة وسائل تمثيل واقعية ولكن شقيقه (بين) والذي يعود بالحاح الى ذاكرة فيلي فكان مصوراً من خلال الاساليب التاريخية من قبل الممثل الذي يقوم بتمثيل ذلك الدور. وكان هناك نوع من المبالغة والاسراع والحركات الاوتوماتيكية غير الطبيعية في كلام وحركات (بين) وكان ظهوره المفاجيء وغير الأعتيادي يعطي الانطباع ان «بين» مجرد شبح يظهر في العقل المضطرب للبائع المتجول فيلي. وكان الضوء وهو يترشح عبر الوان باردة كان يرافق شخصية (بين) ويؤكد على هذا الانطباع الغريب والمثير: وكان داخل بيت فيلي ولاسيما الصالون وغرفه النوم مرسومة بتفاصيل دقيقة ذات واقعية قاسية اما المبنى باكمله فكان على شكل هيكل موضوع على منصه مسطحة. اما المجال الحالي الموجود امام وفي مدار جوانب المبنى فكان يستعمل كحديقة من خلال استعمال الحد الادنى من الوسائل والاثاث وكان يتحول احيانا الى مطعم او الى غرفة في الفندق او احيانا اخرى يتحول بدون اي اكسسوار الى المقبرة حيث سيدفن فيلي.

وكان الاطار الديكوري يتذبذب ما بين الواقع والخيال من خلال تغير اضواء الديكور فكان هذا الاطار احيانا طبيعيا مغاليا وتاريخيا احيانا اخرى (١٧) هاهو مثال اخر على الاستخدام المبدع لهذا الايقاع كما كان يسميه لوي دلوك اي هذه الوحده التي يجب ان تكون بين «القناع» اي تمثيل الممثلين والديكور. والانارة لغرض تحرير القدرات الحقيقية للنص المسرحي وقد روى المخرج الفرنسي كاستون باتي في مقال نشره في جريدة ليوفيكاروه في تاريخ ٣ اكتوبر ١٩٤١ روى كيف قام بالاخراج بواسطة ممثلي مسرح مونت برناس وبصورة اختبارية لمنظر من مناظر الكوميديا الراقصة «مريض الوهم» لموليير المنظر التاسع من الفصل الاول. دعنا نقتبس بعض اقوال المخرج نفسه:

«هناك رجل سمين يوضع على الكرسي ووجهه متجه نحو الجمهور في صالون كبير مضاء بالكامل ويرتدي معطفاً ملونا بالوانه زاهية وعلى رأسه طاقية، وعلى الرغم من انه يتوهم انه اصيب بالمرض فانه يتمتع بمنظر صحي. وتجلب له زوجته التي مازالت شابه وجذابه وانيقه رجل حقوق كي يكتب له الوصيه ولهذا الرجل اي كاتب الوصية منظر مضحك ويرتدي بدلة سوداء مفصلة بشكل جيد انه يبتسم ولكن له منظر رسمي في آن واحد» ويقول باتي ان هذا المنظر يمكن تمثيله على شكل كوميديا او الفارس. ويواصل المخرج كلامه: «لنتصور الآن قبواً مضاء بنور النهار الحزين يترشح عبر شبكة معدنية صدئة وهناك على كرسي يجلس رجل يرتدي معطفاً رمادياً. انه مريض ولاشك يعاني من احد الامراض العصبية التي ليس لها اسم ولهذا السبب يعتقد كل

الناس انه مرض وهمي والاطباء لايصدقون بتاتاً انه مريض ولكنهم يجعلون من هذا المرض مصدراً لموارد ضخمة اما الزوجة وهي امرأة تعدت مرحلة الشباب (ناضجة) وشعرها مصبوغ مقتنعة انها يجب ان تستملك وصية هذا الرجل المريض لكي لاتقع في البؤس. انها ترتدي فستاناً من قماش التفتة وتبدو انها شريفه مثل السيده متثون. اما الملاحظ رجل الحقوق فيجب ان يكون رجلا كبير السن ونحيفاً وبدون باروكه وله نظارات مستديرة ويرتدي بدلة قديمة ويتخطى بثقل زاحفاً بقدميه.

ويجري التمثيل بصوت منخفض وبهمسات من جانب رجل الحقوق وبابتسامه رهيبه من جانب بلينا كلما نظرت الى اركان وينسحب بعد ذلك الشخصان لكتابة الوصية ويختتم كاستون باقي قصته: «انها كوميديا وفارس ودرامة فالمناظر الثلاثة يمكن تمثيلها انطلاقاً من نفس النص بدون تغيير خط واحد[١٨]».

ان تجربة المخرج الفرنسي المشهور تدل على اهمية التعاون ما بين مصمم الديكور والمخرج ومصمم الانارة لغرض تركيز الجهود نحو انجاز رواية مسرحية موحدة وجماعية حول العرض المسرحي. ان مصمم الديكور الحديث يجد نفسه اكثر فاكثر امام ضرورة تصوير منظر او منظرين او اكثر يجري على الخشبة في آن واحد. فتاثير السينما وتاثير التلفزيون قد اصبح ملموساً اكثر فاكثر في اعمال رجال المسرح المعاصرين واعمال المؤلفين المسرحيين الذين لم يعودوا يكتبون مسرحيات في ثلاثة فصول يمكن تمثيلها ببطء اننا نجد في الواقع مناظر مسرحية تعبر عن بعض احداث الحياة وبصور متعددة كل واحد من هذه الاحداث يجري في اماكن مختلفة ويقول المصمم الديكوري مورد يكاي كوربليك:

«ان منصة واحده لم تعد تكفي لتمثيل الوجوه المتعددة لحالات دراماتيكية حديثة.. فمهمة المصمم الديكوري هي ايجاد «ست منصات» تمثيل في المكان حيث وجدت سابقاً خشبة واحدة»[١٩]

وكثيراً ما عرفنا المفهوم الديكوري يعود الى منصة القرون الوسطى المتعددة الاستعمالات ولكن اذا كان التلفزيون مثلا يستطيع ان يضع حدوداً للمجال من خلال الكاميرات واستعمال عدسات ملائمة ففي المسرح: ان المنصات المتحركة والمتزحلقة او الخشبة الدواره لاتوفر دائما حركة كافية في انجاز المناظر المسرحية انجازا سلساً وسينمائيا. وهناك مثال لاستعمال الانارة لاجل تقسيم خشبة التمثيل نجده في العرض المسرحي الذي اخرجه ي. أ. زباتسكي في المسرح الاكاديمي في موسكو مع مسرحية احلام بطر سبورك وهي تمثيلية تستند الى رواية الجريمة والعقاب لديستوفسكي فالاطار الديكوري الذي وصفه فاسيليف هو نفس الاطار في كل فترة العرض يصور الحديقة الداخلية لبيت له طابقان وهناك سلم يؤدي الى الطابق الأعلى موضوع جانب الديكور. ان هذا الاطار الديكوري الذي يحيط بجوانب الخشبة توجد في وسطه منصة مستطيلة منحدرة قليلا.

وكان امام المنصة مجال محايد توجد فيه بعض الموبليات الضرورية وبعض العناصر الاخرى «طاولة وكراسي، وسرير... الخ» وبواسطة البروجكترات والاجهزة الواقعة في الجسر المتحرك يمكن انارة مختلف اقسام الديكور بينما يمكن استعمال المجالات الباقية بدون نور لأجل تكملة او تحقيق البيئة المسرحية التي تحتاج اليها في المنظر المقبل للحدث الدراماتيكي فمثلا منظر قتل المرابيه العجوز واختها من قبل راسكولينكوف تم تصويرها باسلوب سينمائي خاص. ففي الواجهة الامامية كانت الضحية تفتح الباب وبعد ذلك في الواجهة البعيدة للغرفة الصغيرة في الطابق الاعلى نشاهد راسكولنيكوف يقترف الجريمة اما في العرض المسرحي مع مسرحية المجانين وهي تمثيلية من تاليف البيركامو تستند ايضا الى احدى روايات ديستوفسكي والتي قدمها مسرح اثينوم في وارشو كانت المنصة والمنصة الامامية تفصل بينهما احياناً ستارة من النور، وكانت هذه الستارة الاولى من نوعها والمتكونة من إكليل من المصابيح الخاصة كانت معلقة في الجزء الاعلى من ستارة الخشبة وهكذا كان من الممكن الحصول على مجالين متميزين مخصصين للتمثيل اما كثافة الانارة القوية فتسمح بتغيير الديكورات على المنصة عندما كان الحدث المسرحي يجري على المنصة الامامية.

وهناك حالات اخرى تضاف الى العلاقات القائمة اليوم بين الديكور والانارة وقد اصبحت هذه الحالات اكثر فاكثر استعمالا

اذ نشاهد ان الانارة من شانها ان تقوم باحياء وتغيير مجال التمثيل الذي كان شانه قبل ذلك شانا اخر. وفي هذا الصدد نذكر مثلا في العروض المسرحية التي تجري في الهواء الطلق في اطار التماثيل التاريخية والقصور القديمة والعمارات والمنتزهات وفي مثل هذه الحالات يصبح الديكور بصورة حقيقية «جزءاً لايتجزأ من المجال المسرحي وليس جزءا من المسرحية»[20] لاشك ان الطابع المزدوج لمثل هذه الحالات يمكن ان يلغى بسهولة اذا ما أخذت بعين الاعتبار قائمة المسرحيات المقترحة للتمثيل والطرق الملائمة لاستعمالها مصادر للانارة[21].

وعندما تجري العروض المسرحية اثناء النهار من الضروري ايجاد التنسيق ما بين اوقات التمثيل وموقع الشمس في الفضاء اذ من الطبيعي ان اشعة الشمس يجب ان تكون متوجهة نحو مكان التمثيل وان لاتزعج المتفرجين. المسالة الدقيقة في الموضوع هي مسالة وقوع الشمس على وجوه الممثلين فان لم تكن زاوية السقوط ملائمة (اي بين ٣٥ - ٤٥) سوف تحدث تشويها للوجوه الانسانية اما مخففاً المعالم او مبرزا هذه المعالم اكثر من اللازم وفي الواقع كما سبق وان نشرت في الفصل السابق ليس من باب الصدفة ان ماكس راين هارد اختار وقت تمثيل احد عروضه المسرحية في الهواء الطلق في مدينة ساليزبرك الساعة الخامسة بعد الظهر وفي هذه الفترة من النهار وفي موسم الصيف يساعد النور على تعبير بانتومايم الممثلين، وبمقدار ما تنحدر الشمس نحو الغروب يزداد تاثير ظاهرة الغسق في البيئة المحيطة.

واذا اخذنا بعين الاعتبار ان الاوقات الملائمة لتقديم العروض المسرحية اثناء النهار من الصعب ان تكون مقبولة من قبل الجمهور المتفرج فمعظم العروض المسرحية تجري تحت ضوء مصادر النور الصناعية فمثل هذه الظروف من المفروض ايجاد حل ملائم لتوزيع اجهزة الانارة بحيث تبرز مركز اهتمام العمل الفني دون ان تتجاهل البيئة الطبيعية التي يجري فيها العرض المسرحي. ان مؤلف هذه السطور كانت له تجربة ممتعة في هذا المجال اذ اشترك في اخراج عرض مسرحي تلفزيوني مع مسرحية القوة والحقيقة «نص روماني» لقد جرى العرض في ورشة كبيرة من ورشات مؤسسة الالمنيوم في مدينة سلاتينا في شهر مايو ١٩٧٤ وقد حافظ الاخراج وهو من انجاز المخرج الكسافاريون حافظ على المعطيات المسرحية الجوهرية التي كتبها تينوى بوبوفج واراد ان يجري مناقشة صريحة في اعلى مستويات المسؤولية الشيوعية بخصوص المعاني والنتائج السياسة والاخلاقية والاجتماعية التي تترتب على هذه المسرحية. وقد اصبح العمال في هذا العرض المسرحي الى جانب الممثلين المحترفين اصبحوا مشاهدين ومشتركين فعالين في عملية المناقشة وقد رسم المصمم الديكوري فيتوريو هوليتر مجالا مسرحيا بسيطا في الظاهر ولكنه كان وظائفيا جدا: فهناك منصة مستطيلة من الخشب ارتفاعها ٨٠ سم وعلى كلا طرفيها سلم اما في وسط المنصة فوضع طاولة مستطيلة للاجتماعات وبضعة كراسي ومصطبتين على الطرفين. وقد وضع امام هذا الهيكل طاولة اخرى اصغر وبعض الكراسي وشماعة ملابس وسريرا من القماش.

واذا اخذنا بعين الاعتبار ان العرض المسرحي كان يجب تسجيله بالتلفزيون اصبح من الضروري زيادة مستوى الانارة في هذه القاعة بحيث تتوفر الظروف الملائمة لالتقاط الصور من قبل الكامرات التلفزيونية ولأجل الحفاظ على البيئة التي يجري فيها التمثيل تم تصميم جهاز خاص للانارة.

ولهذا الغرض تم بناء هيكل من الانابيب الحديدية بمساحة ٦٠ م٢ يشبه الشبكة المستعمله لتعليق الانارة في استوديوهات التلفزيون وقد وضع هذا الهيكل المعدني وهو مربوط بحبال من الفولاذ مثبت بجسر متحرك موجود في تلك الورشة وضع في ارتفاع مناسب فوق ساحة التمثيل وقد ركب على الشبكة عدد من البروجكترات يقترب شكلها الصناعي من شكل اجهزة الانارة الحقيقية الموجودة في تلك الورشه الصناعية. وبهذه الطريقة تمت زيادة الانارة الى المستوى المطلوب وفي نفس الوقت لم يتغير عمليا منظر الورشة الصناعية تغييراً جوهرياً (٢٢) وقد لاحظ جان فيلار فوائد الانارة الاصطناعيه بالنسبة لتجهيز مجال التمثيل في الهواء الطلق اذ تكلم عن تجربته التي استغرقت ١٥ سنة في المواسم المسرحية الصيفية في مدينة افينوم في فرنسا في قصر البابوي السابق حيث قال:

«لقد قمنا بتمثيل ذلك المشهد الذي كان يجري عادة في مجال مغلق على منصة مفتوحه وقد ساعدتنا الكهرباء مساعدة كبيرة على خياناتنا هذه للمسرح التقليدي ان سرعة التغير التي توفرها الانارة الكهربائية مكنتنا من خلق مجالات جديده. ومن الواضح ان العديد من المؤلفين السابقين الذين قمنا بتمثيل مسرحياتهم لم يعرف سهوله التغير هذه السهولة الميكانيكية التي لو عرفوها لربما كانوا استعملوها هذا هو الرد الذي يمكن ان ارده فيما اذا وجدت نفسي يوماً في الجنة امام اولئك المؤلفين الذين ارتكبنا الخيانة بحقهم من حيث حرف المسرحيات وليس من حيث روح مؤلفاتهم.»[٢٣]

اذا وجد اي مخرج من ايامنا هذه نفسه امام نص كلاسيكي يجب ان يقوم باحيائه فسيجد نفسه حائراً اما ان يحدد من الامكانات التكنيكيه والمادية المتوفرة له حتى لايشوه بشيء ما حرفية النص او ان يستعمل وسائل المسرح الحديث بحيث يلبي ايمان وحساسية المتفرج المعاصر وقد اختار جان ڤيلار مثله مثل جميع المخرجين الكبار من قرننا هذا اختار البديل الأخر فيفضل اولئك المبدعين الحقيقيين للعرض المسرحي تمثيلا وتفسيرا خاصاً لحرفية النص بدلا من تمثيل يؤدي الى اعادة المسرحية بطريقة متحفية (كأنها في المتحف) اذ يقترب بايمان واحترام من تلك المؤلفات القديمة بحيث يجد اولئك المخرجون في معاني النص المسرحي امكانيات ايماء كافية بحيث يتطابق مظهر المسرحية بالكامل مع الكلمة التي تنطق اثناء العرض المسرحي. وانطلاقاً من هذه الطريقة لفهم القراءة المسرحية يصبح المخرج بحق «خادم لنوايا المؤلف»[٢٤]

او بعبارة اخرى يعيد المخرج «الحلقة المفقودة التي اجتازها المؤلف في طريقه من الحلم الى المخطوط» كما كان يقول كاستون باتي[٢٥] ويمكن في هذه «الخيانة» التي تزداد من خلالها القيمة التعبيرية للانارة ان تساهم مساهمتها الخلاقة المبدعة.

الهوامش

(١) ادولف ونس ـ تاريخ الاخراج ـ شتون كارد ١٩٢٥ صفحة ٩٩ «باللغة الالمانية»

(٢) الكسي تايروف المسرح القائم على المفهوم بوتزدام ١٩٢٣ ص ٥٠ «بالالمانية»

(٣) هناك شرح لايستوجب ذكره

(٤) هناك كتاب ملخص لادولف ابيه المعروف باخراج مسرحيات ماكنر والصادر في باريس عام ١٨٩٥ وهذا الكتاب يعتبر الوثيقة الاولى لفن جمالي مسرحي يقوم فيه آبيا بعملية تحليل واعٍ للميزة الفنية الخاصة بالعرض المسرحي وبمدى استقلاليته.

(٥) يقول المخرج سواره زي سواره (ان المخرج هو فنان مبدع ووسيط فني بين الشاعر والمسرحية والممثل.. انه يقوم بابداع مستمر ويصبو الى ايجاد ليس فقط صيغة مثالية للمؤلفات البلاستيكية فحسب بل كذلك اسلوب مميز لكل مؤلف ولكل تمثيلية) سواره زي سواره المخرج في مجلة المسرح رقم ٣/ ١٩٢٣ ص ٣٠/ بخارست

(٦) وانطلاقاً ايضا من التفكير الرومانسي الالماني المتواجد في مؤلفات نوفاليس وشلنغ وتيك وهو فمان قام فاكنر بتأسيس نظريته المستقبلية في المسرح والتي تعتمد بالدرجة الاولى على مبادىء العمل الفني الجماعي «فالعمل الفني الجماعي هو المسرحية اخذاً بنظر الاعتبار جمالها والمسرحية لايمكن ان تعيش الا اذا توفرت فيها جميع الفنون الاخرى بكمالها النهائي»
نقلا عن كتاب دينيس بابليت ـ علم جمال الديكور المسرحي من ١٨٧٠ ـ ١٤ ١٩ باريس ١٩٦٥ ص ٥٨

(٧) نفس المصدر دينيس بابليت ص ٦٧

(٨) وقد لاحظ فيكتور بون بويا ايضا اذ كان يضع علامة الشك على حيوية تجسيد المفاهيم الفاكترية لاحظ ان اي فن من الفنون المشتركة في العرض المسرحي «لايشترك من خلال تعبيراته الخاصة بل له صور ونتائج متميزة يمكن ان تسمى بالتعبيرات المسرحية» فيكتور بون بويا رنيشارد فاكنر كمخرج مجلة الوقت السنة الرابعة ٢٠٨/ ١١ أكتوبر ١٩٣١ ص ٩

(٩) انه تمثيل الباليتات الروسية لسركيه دياكيليف التي كانت تستعمل كخلفية لوحة مرسومة مكبرة وانارة كانت بفضل الرسامين من امثال ليون باكت والكسندر بينواه وناتاليا كونا شروفا وبيكاسو وماتيس ودربن . . . الخ وحيث كانت تستعمل ايضا صوراً مرسومة على الحائط في العروض المسرحية التي قام باخراجها كيورك فوكس في المسرح الفني في ميونخ في بداية قرننا هذا كلها محاولات قد نالت الاعجاب ولكنها بدون نتيجة واضحة بالنسبة لاعادة دور الديكور المرسوم.

(١٠) اصدر الدوق كيورك الثاني ١٨٦٠ مرسومة باعتبار مسرح ماينتكن وهي عاصمة دويلة المانيا الصغيرة باعتباره مسرحا ملكياً. وفي فترة ١٨٧٤ ـ ١٨٩٠ قامت شركة ماتينكر بحوالي ٨٠ جولة مسرحية عبر المانيا وانكلترا وروسيا اذ قدمت اكثر من ٢٥٠٠ عرض مسرحي وتكمن سمات هذه المدرسة المسرحية في الاشياء التالية : ميلها للمسرحيات الكلاسيكية شكسبير . شلر . كلاييت واعادت البناء بدقه متحفيه للاطار الديكوري والاعداد الدقيق لكل عرض مسرحي مثلا اخراج مسرحية يوليوس قيصر استغرق سنتين والاتقان المستمر للعرض المسرحي حتى بعد التمثيل الاول وتكوين فرقة متجانسة من الممثلين والحصول على صور مسرحية موحده على خشبة المسرح لقد فتحت شركة ماينتكر في الواقع طريق المسرح الحديث واستطاع لردفك خرونج وهو المدير الفني لهذه الفرق ان يحدد من خلال نشاطه مهام المخرج المسرحي.

(١١) ويلاحظ لي سيمونسون ان الديكور يجب ان لانفهمه كصور زخرفية مساعدة بل لخلفية حقيقية للعمل الفني (لي سيمونسون . فن التصميم المسرحي . نيويورك ١٩٥٠ ص ٣٦ باللغة الانكليزية) اما ميكيل ديوفرين فيقول : «على اي حال يجب على العين ان لاتنحرف عن حركة الممثل ويعتبر الديكور اقرب ما يكون الى بدلة بالنسبة للممثل منه الى نقطة جغرافية مجردة . فاحدى وظائف الديكور تكمن في توزيع مجال الخشبة المسرحية وتنظيم حركة الممثل وتسيير العمل الفني فالديكور يعتبر بالنسبة للممثل مثل الملعب بالنسبة للرياضي اومثل الساحة بالنسبة لراكبي الخيول» ميكيل دفرين علم ظواهر التجربة الجمالية الجزء الاول ترجمة دار نشر مردبانه . بخارست ١٩٧٦ ص ٢٥٣ ـ ٢٥٤ باللغة الرومانية

(١٢) مجلة الكل السنة الثانية رقم ٢٢/ ٢٤ يناير ١٩٣٤ صفحة ٣ ـ٤

(١٣) سلفيه كوكو ـ كتاب جورج ميخائيل زانفريسكو والمسرح دار نشر مردبانه بخارست ١٩٦٧ ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤ باللغة الرومانيه .

(١٤) «ان الديكور بحد ذاته ليس له اي اهمية . انه مجرد وسيله من وسائل المسرحية» هذا ما كان يقوله كاستون باتي . اما جاك روشيه فكان يلخص واجبات التصميم الديكوري بالطريقة التالية «ان وضع الديكور في خدمة المسرحية البحتة واعطاءه دور تلخيص العمل الفني وابراز مميزات البهنة وتوحيدها بطريقة شاعرية واعطاء وضوح الشخصيات المسرحية بتقليل اوزيادة ابعاد الخشبة ومن خلال مقاومة اهمية الاكسسوارت التي قد تخلق صورة مزيفة وعديمة الجدوى لاتنسجم مع العمل المسرحي وليس شانها الا التطبيل والتزمير» من مقال جاك روشيه لروزماري مودو في مجلة اوريا الرقم ٣٩٦ و٣٩٧ . ١٩٦٢ ص ٨٤ باللغة الفرنسية) .

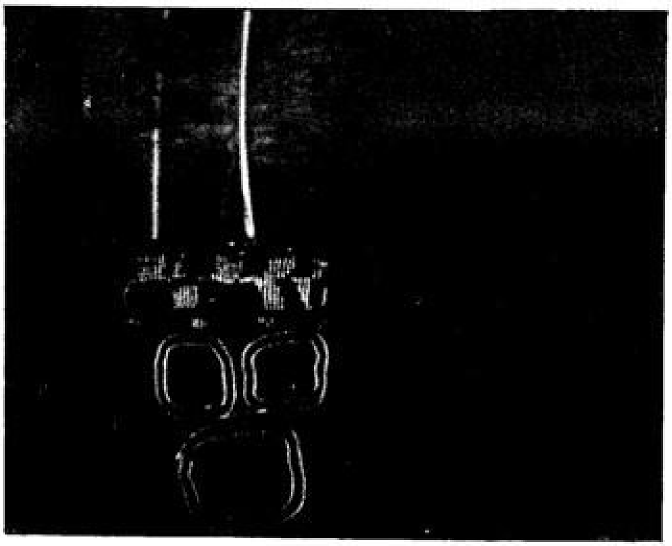
(١٥) «لايمكن ان تكون اليوم مصمماً ديكورياً في المسرح بدون معرفة الاشياء الخاصة بالانارة ولكن اذا ما استوعبت ومارست واختبرت هذه الوسائل تستطيع ان تحصل على ديكور بحد ادنى من الوسائل الديكورية ويصبح (النص) صندوقاً للالوان وفرشة للفنان الديكوري» ايف بونا في مجلد الديكور المسرحي في

العالم منذ ١٩٥٠ باريس بروكسل - ١٩٦٤ ١ ص ٩ باللغة الفرنسية .
(١٦) اندرية بول . مسائل الانارة في مجلة المسرح رقم ٤ فبراير ١٩٤٧ ص ٢٢ - ٢٣ باللغة الفرنسية .
(١٧) جون كاستر . الشكل والفكر في المسرح الحديث . ترجمة دار نشر مردياته بخارست ١٩٧٢ ص ٣١ - ٣٢ باللغة الرومانيه
(١٨) ليون موسيناك - معالجة الاخراج المسرحي باريس ١٩٤٨ ص ٨٩ و ٩٠
(١٩) موردیکاي كوربليك غزو المجال المسرحي في مجلة الفنون المسرحية . مارتس ١٩٣٤ ص ٢١٤ باللغة الانكليزية
(٢٠) بيتر بروك اماكن العرض المسرحي في مجلة الفن المعماري اليوم رقم ١٥٢ اكتوبر ١٩٧٠ ص ٧٠
(٢١) الكاتب والمخرج فيكتور بون بوبا في دليله المسرحي يلفت النظر الى الفرق ما بين المسرح في الهواء الطلق والمسرح في الحديقة الصيفية . بالنسبة للمسرح في الهواء الطلق «حتى لو لم تكن هناك مسرحيات مكتوبة خصيصاً لهذا الغرض سوف نختار من تلك التي يمكن تمثيلها باستعمال الطبيعة المحيطة وبهذا نبرهن ان هذه التمثيليات يمكن تقديمها في الظروف الطبيعية التي تعتبر بمثابة الخشبة المسرحية» فيكتور بون بوبا - دليل المسرح الصغير - فصل المسرح في الهواء الطلق دار نشر امينكو بخارست ١٩٧٧ ص ١٦٤ .
(٢٢) كيفية انجاز هذا الجهاز كما وصفته اعلاه اصبحت موضع تقدير علمي رافقه فلم انجزناه خلال اعداد العرض المسرحي . وقد تم تقديم تقريرنا هذا في الندوه العلمية التي جرت تحت عنوان المسرح التلفزيوني ونوع جديد من العرض المسرحي . هذ الندوه التي قام بتنظيمها قسم المسرح في المؤسسة التلفزيونية بالتعاون مع جمعية فناني المسرح ومجلة المسرح في ٢٣ يناير ١٩٧٥ وهناك معلومات اخرى حول النتائج الفنية للعرض المسرحي في المقال المعنون «المسرح التلفزيوني في المعمل . القوة والحقيقة لتيتوس . بوبوفج في معمل الالمنيوم في سلاتينا في مجلة المسرح السنة ١٩ رقم ٦ حزيران ١٩٧٤ ص ٩٢ و ٩٤ .
(٢٣) جان فيلار . مكان التمثيل المسرحي في مدينة افينيون في مجلة المكان المسرحي في المجتمع الحديث . باريس ١٩٦٣ ص ١٥٤ باللغة الفرنسية .
(٢٤) بيتربروك . المسرح الجديد . يناير ١٩٧٤ ص ١٢
(٢٥) كاستون باتي . المسرح (مقالات ودراسات) باريس ١٩٣٨ ص ١١٢ باللغة الفرنسية .

مُدخل الى الفـن الأُفريـقي

أثر الفن الافـريقي على الحضـارات الاوربيـة

■ نداء من أفـريقيا لاسترداد كنوزها القابعة في المتاحف الاوربية ■



ترجمة واعـداد : سَعاد احمد جاسم

أن معظم الاعمال الفنيـة الثمينـة القابعة حالياً في الردهات الخصوصية من متاحف اوربا وامريكا يعود لافريقيا، وقد بدأ سلب هذه الكنوز منذ حلول الكولينالية (Colonialism)، وما اتفق عليه اخيراً هو بذل الجهود الكبيرة لاستردادها، وهذا ما عملت به كثير من الحكومات الافريقية بالحاحها المبرر بالمطالبة بثهار تاريخها العريق ومن يأخذ بعناد حكماً مسبقاً فانه لا يرى للافريقيين اية مساهمة في العمل الحضاري العام.

اذاً بالنسبة لهؤلاء ليس للافريقيين تاريخ، في حين ليس ثمة مؤرخ ينكر وجود مدنيات قديمة كانت منذ آلاف السنين تعم آسيا غير ان المغامرين الاوائل من الاسبان الذين كانوا يجدون في ابادة هنود امريكا، وقفوا مبهوتين امام عظمة الهياكل والقصور التي بناها هؤلاء «المتوحشون». فقد بقي ماضي افريقيا في حكم الاهمال حتى الامس القريب، اذ لم يتوفر لها شيء مما نسميه علم الآثار، وواقع الامر ان البربرية التي اتهم بها الافريقيون، كانت حصيلة الاحتقار الذي كان الاوربيون في اواخر القرن التاسع عشر يواجهون به شعوباً تعاقبت اجيالها وهي في حالة حرب وذعر دائمة.

ولعدة قرون كانت حركة الفن الافريقي ذات تدفق خارجي حيث ان مئات.. او حتى الآلاف من العسكريين الاوربيين الذين جاءوا (فاتحين) وكذلك بعض المتدينين والمغامرين حملوا ذكريات تجاربهم عن افريقيا. ولسنين خلت بدأت اسعار الآثار الفنية الافريقية القديمة في حالة مد وجزر حتى اصبحت تحتل الصفوف الاولى في المزايدات كصفقات ناجحة.

بداية اكتشاف الفن الافريقي . . كانت البداية في اكتشاف الفن الافريقي حوالي عام ١٩٠٥ عندما قامت مجموعات كبيرة من فناني اوربا مابعد الانطباعيين بالبحث عن اشكال جديدة للنحت بواسطتها يستطيعون التعبير عن ثورتهم الجمالية الجديدة ولقد اتفق ان اعجب الفنان دراين Derain بأحد الاقنعة الموجودة في ستوديو صديقه الفنان فلامينك Vlaminck الذي يزوره باستمرار وكان القناع من الكونغو بالطبع ولقد طار فرحاً فلامينك Vlaminck الفقير الحال عندما باع هذا القناع بسعر باهض . اما صديقه دراين (Derain) الذي كان اكثر منه سروراً لهذه الصفقة حيث عرضه في الاستوديو الخاص به على رفاقه في الثورة الفنية الحديثة ولشدما تضايق هؤلاء بسببه وبالرغم من انه كان اول تمييز لفن النحت الافريقي في غرب عالمنا في بداية القرن العشرين . . عن فن الصالونات ، فقد كان هذا الفن يملك مادة متنوعة ومهمة حقاً تميزت بالاقنعة الخشبية والمنحوتات التي ملأت متاحف العالم ومحلات بيع التحف . . فهي الوحيدة الاكثر غرابة وتجريدية . . قطعاً . . قطعاً كانت تبهرهم جميعاً اذ انها تتقاطع مع فن الطبيعة التقليدي وظلت على هذا الحال حتى عام ١٩٢٠ . عندما قام الناقد الطليعي روجر فراي (Roger Fry) بدراسة شاملة وموضوعية للفن الافريقي مستنداً الى ما وجد من الرؤوس المنحوتة في صالات عرض الآثار في المتحف البريطاني في لندن .

اما اليوم فان الابحاث الانثروبولوجية (Enthropiogists) بالاضافة الى تاريخ الفن تمكنت من توضيح الوثائق الاثرية الهامة الموجودة في الكثير من المتاحف والتي كان يعتقد من قبل بانها تافهة جداً واصبحت في الاخير ذات شأن عظيم لانها تشكل تاريخاً فنياً حافلاً وعالي الاهمية .

ان البحث في فن افريقيا الحديث بشكل جاد من قبل مابعد الانطباعيين (Post. Impressionists) كان لاعتقادهم بان هذا الفن الهائل سيساعدهم في البداية على بناء مدرستهم الفنية الحديثة ولكن من الخطأ الاقرار بذلك لان الفن الافريقي كان على قطب مخالف لفهم الحديث ولذلك اصبح هذا التحويل في اعتقاداتهم خطراً عليهم اذ ان الفن الحديث هو فن ثوري بحد ذاته ولا تقليدي (anti. traditioned) على عكس الفن الافريقي فهو كلاسيكي النزعة وتقليدي وتطويره يحتاج مئات السنين للحد من كونه معبراً عن قيمة المجتمع القبلي .

التوزيع الجغرافي لفن النحت الافريقي . . .

ان الانتاج الفني في افريقيا يتوزع في رافدين عظيمين هما النيجر والكونغو حيث كان من الملائم ان ترتبط هذه المنطقة موقعياً بالصحراء الكبرى (Sahara) من الشمال وصحراء كالهاري (Kalahari) من الجنوب واقليم البحيرات من الشرق والمحيط الاطلسي من الغرب ، غير انه ليس من الدقة القول بتمركز النتاج الفني في هذه المنطقة اذ انه يشمل كل المناطق الافريقية .

بالتأكيد هناك عوامل سلالية مختلفة من حيث المهارة ودرجة الذكاء لا تملك شيئاً للعمل تجاه هذه الحقيقة الا ان هناك احتمالاً بعيداً جداً يؤكد بان العوامل التاريخية والجغرافية هي المسؤول الرئيسي ، فمنذ مئات السنين استقر الجزء الاعظم من قبائل غرب ووسط افريقيا للعمل كمزارعين للارض وبالرغم من خصوصية هذه المساحات فان امطار الغابات الاستوائية تملك خاصية عدم نفوذها الى التربة وهذا ما لا يشجع اياً من القبائل على الهجرة بمعدل عال .

اما سكان افريقيا من البدو والرعاة فلهم تاريخ طويل من الاضطرابات والفتوحات وحركة قبلية واسعة للهجرة كما ان الفتوحات الاسلامية وقيام المسلمين بتحطيم كل الصور والتماثيل الدينية كانت مسؤولة بعض الشيء عن ندرة وجود النحت في شرق افريقيا ، اما غرب افريقيا فله تاريخ حافل خاصة في الجزء الاخير من القرن الخامس عشر حيث وصله السياح والتجار الاوربيون وبذلوا جهداً كبيراً في التنقيب عن المنحوتات لقد قامت وسقطت في العصور الوسطى امبراطورية الزنج في اقليم جنوب الصحراء الكبرى «sahara» ثم ظل الجنوب ـ المملكة القديمة للكونغو (Kongo) وبنين (Benin) وسرعان ما كتب الاوربيون تاريخاً حافلاً عنها .

خاصية الفن الافريقي :ـ

ان توحيد النحت القبلي الافريقي عموماً عملية مستحيلة وذلك لان لكل قبيلة فنها الخاص بها والمنفصل ذاتياً عن القبائل الاخرى اذ يدخل فيه عامل الدين والفلسفة والتقاليد ويعتبر النحت من افضل الطرق لتمييز كل قبيلة عن الاخرى . ولكن يمكن حصر النحت القبلي من ناحية التكنيك واستخدام الطرق الفنية في عمله في طريقتين . .

الاولى طريقة القطع وهي الطريقة المستعملة غالباً في الحفر على الخشب والصاج والحجر، والاخرى طريقة البناء المتمثلة في عمل سبيكة المعادن والنماذج المختلفة من القدور. والحفر على الخشب هو الاكثر شيوعاً بالنسبة للفن الافريقي والآلة المستعملة هي المطرقة حيث توجد ثلاثة احجام تستعمل بصورة عامة لعمل الاقنعة والاشكال، وفي النهاية تستعمل سكين صغيرة لتسوية السطوح المنحوتة.

اهمية القبيلة بالنسبة للفن الافريقي:-

بلاشك اننا نرى ان القبيلة ذات رأي مألوف في الامور السياسية الافريقية ومع ذلك فلم يعثر لحد الان على طريقة ما للتوفيق بين الاسلوب والشعور القبلي..

وبالرغم من مساهمة افريقيا العظيمة بما قدمته من فن للعالم فانها مدينة بكل ذلك الى القبيلة ونعني بذلك فن النحت. لان فن كل قبيلة ملازم بخصوصياته الشكلية للدين والفلسفة.. ونرى ان تبادل الفن بين قبيلتين هو غالباً ما يكون اكثر وضوحاً حتى من لغتيهما.

وهكذا يكون لاشكال المنحوتات الفنية لكل قبيلة عالم فني منفصل.. ونستطيع ان نقول ان الفن الافريقي مدني في شكله وقبلي في جوهره.. ويمكن ملاحظة ذلك من خلال التوغل في القبائل والتي من اهمها.

١ - الدوكون (Dogon)

من مقاطعات مالي (Mali) الشائعة والتي تتصل شمالاً بأعالي النيجر (Niger) والتي يقطعها حاجز صخري عميق عند اقترابها من تمبكتو (Tumbaktu) ومن شمال الصحراء الكبرى (Sahara).. هنا فوق هذه الوهدة من سطح الساحل الوعر من اقليم بانديكار (Bandagaru) تعيش قبائل الدوكون (Dogon) بهذه المساحة الواسعة بين قبائل البامبارا (Bambera) وموسي (Mossi) والبوبو (BoBo).

والدوكون قبيلة وثنية يبلغ تعدادها ١٠٠,٠٠٠ نسمة يعرفون بالكفرة بين سكان المقاطعة الاخرين من المسلمين والفولانيين.

ومثل بقية الفنون القبلية في غرب افريقيا كان الدوكون (Dogon) قد اقاموا عالماً خاصاً بفنهم.. وقد كان تأثير بقية القبائل قليلاً عليهم كما انهم تجنبوا الرغبة بتوحيد هذه الاجزاء من افريقيا



قبل الف عام، ومع ذلك فان تأثير المسلمين يشاهد في عاداتهم وهندستهم المعمارية.. وفي الحقيقة يمكن ان يكون فنهم هو الاكثر تجريدية والاكثر بناءاً هندسياً من بقية قبائل غرب افريقيا، ويحتمل ان يكون انعكاساً لما يحيط بهم من تكوينات جيولوجية.. والاحسن ما في نحتهم هو الاكثر فخامة والاكثر هدوءاً، والاكثر استخداماً للزوايا الهندسية التي تكون تقليدية صارمة وجميلة مؤثرة وتتجه نحو طريقهم التجريدي. ومن الاشكال المنقوشة والمشاعة هي الاذرع المرفوعة خاصة في اعمالهم الاولى، والتي وجدت في الابواب وفي اواني الطعام والاقفال.

ومثلما كانوا فرساناً حاذقين يجد المشاهد لاعمالهم غالباً اشكالاً متناسقة لرجال فرسان واشكالاً لبقية الحيوانات التقليدية ربما تكون البقرة الوحشية والماعز.

وتاريخ هذا الاقليم الذي كتب بواسطة المؤرخين المسلمين يصف تعاقب اعظم الممالك التي انجزت في وقت مضى منزلة استثنائية للحضارة.



واثناء الفترة المعروفة سابقاً بالفترة المظلمة من حياة اوربا كان سكان ما يعرف الآن باسم مالي (Mali) يوسعون اعظم مركز للثقافة الاسلامية في تمبكوتو (Timbuktu) يضم اعظم جامعة اسلامية، مع عدد كبير من الجوامع.

لقد كان اجداد الدوكون (Dogon) مزارعين ومربي حيوانات لهذا فقد كانوا يحتاجون مساعدة سكان المدينة، الا ان عزلهم جغرافياً زرع فيهم روح الاكتفاء الذاتي، ولكن الذين عاشوا بعدهم على هذه السطوح الصخرية كانوا يحتاجون للمتاجرة مع جيرانهم من المسلمين وطبقاً لما قاله الباحثون فأن الدوكون هم انفسهم ادعوا بانهم قدموا الى ارضهم الحالية قبل ثلاثة او اربعة قرون، وكان قدومهم قد سبق قدوم التيلم (Tellem). هذه الجماعة التي تنتسب الى قبيلة كوروميا (Kurumba) (القبيلة التي تعيش في الجنوب الشرقي من الدوكون حالياً).

ولم تنتسب معظم الاعمال القديمة التي وجدت في بلاد الدوكون (Dogon) ان تناسق اعمال التيلم (Tellem) من اشكال بقيت مستمرة في تقليد القطع الحديثة للدوكون (Dogon)، فضلاً عن ذلك فانه لا يوجد تجانس واضح بين التيلم (Tellem) وكوروميا (Kurumba) في الاعمال.

وفي حالة عدم توفر الدليل الواضح لمناقضة ذلك فيبدو من المحتمل ان تكون كل الاشكال الموجودة من اصل الدوكون (Dogon)، بالرغم من طبيعة ميل التجار لنسبة ذلك الى خرافات التيليم (Tellem) باحتمال كبير.

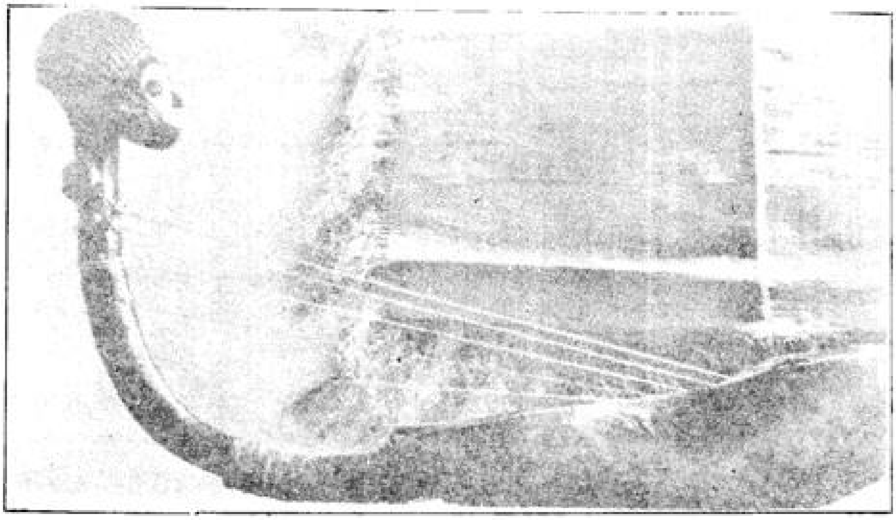
ليس من المعروف لماذا وافق الدوكون (Dogon) او حتى قلدوا بعض عناصر المادة الثقافية لجيرانهم المسلمين، شمل ذلك لباسهم الرسمي، ولكن هذه العناصر كانت اكثر صراحة خاصة في تصويرهم للاشكال البشرية والحيوانية، فقد كانت اكثر تجريدية من اي فن لأي قبيلة افريقية اخرى.

٢ ـ البامبارا (The Bambara)

فن البامبارا ممكن ان يكون مشابهاً لفن الدوكون (Dogon) فهو بين العنف في الخط والتصوف، وهي مميزات هذه الاقاليم الصحراوية. ولكن عددهم يفوق عدد الدوكون (Dogon) فهو يقارب المليون. والسكان اقوياء وطوال القامة وبشرتهم افتح لوناً من معظم الزنوج، يعيشون في الغرب، والجنوب الغربي من الدوكون (Dogon) وفي غرب مالي (Mali). ولذلك فان دياناتهم وفنهم وضع للتأكيد على الجانب الزراعي وتدجين الحيوانات.

ورقص البامبارا (Bambara) التنكري يبدو بصورة عامة خليطاً من الملامح البشرية والحيوانية وهو تقليدي عند الجماعة المتعبدة المعروفة بـ(نتومو) (Ntomo).

واشهر ما وجد من المنحوتات في بامبارا (Bambara) هي (جي وارا) (chi wara) التي هي عبارة عن رأس متناسق لنوع من البقر الوحشي يستعمل كغطاء للرأس يتألف من قبعة منحوتة بشكل يشبه عمل اسلال مثبت باعلاها شكل تجريدي لقطيع من البقر الوحشي او لبقرة واحدة و(جي وارا) (chi wara) عبارة عن رمز خرافي غابر (Bambara) اوحى لهم بزراعة القمح، ومأثرة ترجمت على شكل رقص، يستخدمون فيه القرون الطويلة المنقوشة بشكل فاخر وخيالي غالباً ما تزين بانواع من الحلق والخرز وقطع معدنية وتلبس في مواسم الحصاد واثناء الرقص، وتستحضر في هذه المناسبات روح (chi wara)، لتجعل الحقول والحيوانات اكثر خصباً وانتاجاً، وتماثيل البامبارا البشرية يغلب عليها العنف والصرامة وذات طراز هندسي وغالباً ما تكون اكثر تجريدية من



تماثيل الدوكون (Dogon) . كذلك توجد اعداد كبيرة من الرؤوس المنقوشة ، او التماثيل الصغيرة المربوطة باجسام مغطاة بنموذج من ملابس البامبارا والتي من المحتمل ان تكون مستعملة في الالاعيب التمثيلية .

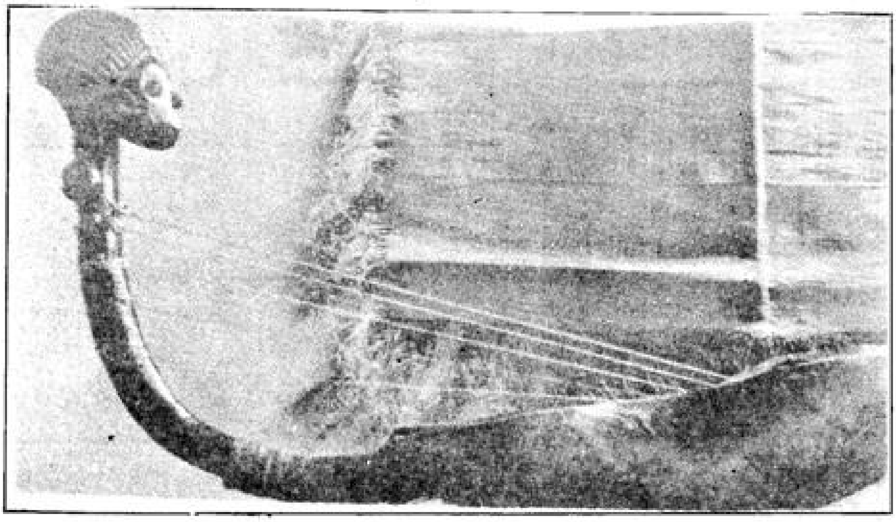
وجوه هذه التماثيل ورقابها تكون مفرطة الطول . وفي اعلى رأسها ظفيرة غريبة ، ونقوش البامبارا (Bambara) هي الاكثر شهرة من منحوتات افريقيا كلها خاصة اقنعة (chi wara) .

اما وسط البامبارا (Bambara) فيشتهر بنوع من الصولجان المسنن المصنوع من المعدن والمثبت في الارض . يعلو هذه الصولجانات تماثيل دقيقة الصنع تمثل اناساً يمتطون خيولاً ، وكان يفترض بهذه التماثيل ان تعبر عن رموز تمثل اشارات لرتب الرؤساء والشيوخ في القبيلة ، ولـ (Bambara) فخذ (Subtribe) صغير يسمى ماركا (Marka) وتناسق نقوشهم شبيه بنقوش جيرانهم .

٣ ـ الموسي (Mossi) كورومبا (Kurumba) ، والبوبو (BoBo)من الموسي (Mossi) القبيلة الرئيسية في جمهورية فولتك (Voltaic) تتميز الاقنعة هنا بنقوشها النادرة للكائن البشري وهذه الاقنعة تتألف من جزئين مختلفين . الجزء السفلي يبين تناسق وجه تجريدي كامل وهذا يعلو على الشكل الطبيعي ، والقناع الكامل الطول محفور من قطعة خشبية واحدة ومطلي بالوان مختلفة مصنوعة من عصير جذور الشجر ، ومن الصلصال الابيض ، واللون المائل للحمرة ، والابيض الناصع هما السائدان .

ومن الاحساس المفرط بالخيال وقوة الشد البلاستيكية ، التي كان الفنانون الزنوج يعالجون بها اقنعتهم يمكن ان تقدر المهارة التي بلغها النحاتون الزنوج اما في اقليم آربيندا) (Arbinda) في مالي (Mali) فقد انشأ الكورومبا (Kurumba) اسلوباً للنحت خاصاً بهم ، يمثل عادة بالبقرة الوحشية ذات العنق الطويل ، والقرون الطويلة المتعددة والتي تبدو في نفس الوقت متينة ورشيقة وتطلى هذه بالاسود ، والاصفر المائل للحمرة والازرق ، ويحدث احياناً ان توضع اللمسات الاخيرة من الاحمر الصديء ، وكثيراً ما انجزت الاقنعة القديمة بجمال استثنائي .

اما البوبو (BoBo) الذين غالباً ما يعيشون في اعالي الفولتا (Volta) فهم مدينون بشهرتهم الواسعة الى اقنعتهم الطويلة التي استعارت بعض مميزاتها من الموسي (Mossi) والدوكون (Dogon) ومع ذلك فهم اكثر توهجاً بابتكاراتهم . وهذه الاقنعة مطلية بالوان براقة وحية تعلوها اغطية رأس طويلة تعبر عن عما يسمى (بالتصاميم) التي تبشر بمجيء الملك .



تماثيل الدوكون (Dogon) . كذلك توجد اعداد كبيرة من الرؤوس المنقوشة ، او التماثيل الصغيرة المربوطة باجسام مغطاة بنموذج من ملابس البامبارا والتي من المحتمل ان تكون مستعملة في الالاعيب التمثيلية .

وجوه هذه التماثيل ورقابها تكون مفرطة الطول . وفي اعلى رأسها ظفيرة غريبة ، ونقوش البامبارا (Bambara) هي الاكثر شهرة من منحوتات افريقيا كلها خاصة اقنعة (chi wara) .

اما وسط البامبارا (Bambara) فيشتهر بنوع من الصولجان المسنن المصنوع من المعدن والمثبت في الارض . يعلو هذه الصولجانات تماثيل دقيقة الصنع تمثل اناساً يمتطون خيولاً ، وكان يفترض بهذه التماثيل ان تعبر عن رموز تمثل اشارات لرتب الرؤساء والشيوخ في القبيلة ، ولـ (Bambara) فخذ (Subtribe) صغير يسمى ماركا (Marka) وتناسق نقوشهم شبيه بنقوش جيرانهم .

٣ ـ الموسي (Mossi) كورومبا (Kurumba) ، والبوبو (BoBo) من الموسي (Mossi) القبيلة الرئيسية في جمهورية فولتك (Voltaic) تتميز الاقنعة هنا بنقوشها النادرة للكائن البشري وهذه الاقنعة تتألف من جزئين مختلفين . . الجزء السفلي يبين تناسق وجه تجريدي كامل وهذا يعلو على الشكل الطبيعي ، والقناع الكامل الطول محفور من قطعة خشبية واحدة ومطلي بالوان مختلفة مصنوعة من عصير جذور الشجر ، ومن الصلصال الابيض ، واللون المائل للحمرة ، والابيض الناصع هما السائدان .

ومن الاحساس المفرط بالخيال وقوة الشد البلاستيكية ، التي كان الفنانون الزنوج يعالجون بها اقنعتهم يمكن ان تقدر المهارة التي بلغها النحاتون الزنوج اما في اقليم آربيندا) (Arbinda) في مالي (Mali) فقد انشأ الكورومبا (Kurumba) اسلوباً للنحت خاصاً بهم ، يمثل عادة بالبقرة الوحشية ذات العنق الطويل ، والقرون الطويلة المتعددة والتي تبدو في نفس الوقت متينة ورشيقة وتطلى هذه بالاسود ، والاصفر المائل للحمرة والازرق ، ويحدث احياناً ان توضع اللمسات الاخيرة من الاحمر الصديء ، وكثيراً ما انجزت الاقنعة القديمة بجمال استثنائي .

اما البوبو (BoBo) الذين غالباً ما يعيشون في اعالي الفولتا (Volta) فهم مدينون بشهرتهم الواسعة الى اقنعتهم الطويلة التي استعارت بعض مميزاتها من الموسي (Mossi) والدوكون (Dogon) ومع ذلك فهم اكثر توهجاً بابتكاراتهم . وهذه الاقنعة مطلية بالوان براقة وحية تعلوها اغطية رأس طويلة تعبر عن عما يسمى (بالتصاميم) التي تبشر بمجيء الملك .

تحريرها. ويبدو أن الصراع سيبقى حاله الى أن يحسمه فعلا جيل النقاد الجدد الذين هم جزء لايتجزأ من الحركة الابداعية السبعينية ومابعدها.

(٣) ظاهرة الاقليمية في الأدب:

لقد كان مهرجان دمياط الذي حضره معظم أدباء الأقاليم، من أكثر المهرجانات تفجيرا لقضايا ذات وقع خاص. ومنها مادعا اليه بعض الادباء بضرورة التأكيد على «إقليمية الأدب» ولعلهم يقصدون الكتابات التي تتناول أماكن وحياة أناس لاتربطهم بالقاهرة أية رابطة. وهومعنى غامض ويثير التساؤلات أكثرمن أي شيء آخر. فسواء كان العمل الأدبي، خاصة القصة والرواية، موقعه القاهرة أو أي مكان آخر بعيد عنها، فهوعمل إبداعي يحمل صفة الحاضر وتوقعات المستقبل

ان الشخصية المصرية أو العربية واحدة، والموقع الذي تدور عليه حياتها هو في النهاية مساحة من الأرض العربية التي تفرض نفسها على العلاقات والمواقف.. والا فكيف نقيم أدب يحيى الطاهر عبد الله مثلا، وهو الكاتب الذي استحضر كل صعيد مصر بأناسه وهمومهم الحياتية المثيرة الى قلب القاهرة، وخالطوا الواقع الجديد وأصبحوا جزءا منه.. فهل ينطبق على أدب كهذا وصف «أدب إقليمي» يحمل الطبيعة الاقليمية التي دعا اليها بعض هؤلاء الأدباء؟

(٤) إشكالية العامية في الشعر:

إذا كانت مصر تختلف عن غيرها من أقطار العربية بانتشار العامية في العديد من الكتابات الادبية خاصة الشعر، فليس يعني هذا أننا نسير في الاتجاه الذي ينبغي علينا ان نسلكه. وقد يحتج بعض شعراء «العامية» بما وصل اليه «لوركا» الشاعر الاسباني من ذيوع وانتشار، ومعظم أشعاره بالعامية. فنقول لهم أننا قرأنا لوركا مترجما الى العربية الفصحى ولم نقرأه بعاميته. كما أن لوركا لم يكن مشغولا - ومعه كل أسبانيا - بقضية مصيرية كقضية الوحدة العربية التي هي مآلنا في نهاية المطاف. لقد كان موقف الدكتور محمد حسن الزيات من هذه القضية صحيحا حين اكد على تنافي «العامية» وانتشارها مع هدفنا القومي العربي.

وتاريخ «العامية في الادب يرجع الى زمن قديم، وربما الى عبد الله النديم إبان الثورة العربية، ومن بعده بيرم التونسي. ولقد أحببنا النديم وبيرم لوقوفهما الى جانب نضال شعبنا في أحلك فتراته، وكانت حياتهما أبلغ من كل شعر كتباه. وحين جرى كلامهما على ألسنة العامة تحدياً للسلطة الطاغية وللاحتلال الانجليزي البغيض، فإنما كان ذلك احتفالا بموقفهما الوطني الرائع وليس احتفالا بالشعر وحده. ثم إنهما ظهرا في وقت تباعدت فيه الاقطار العربية وتقطعت بينها السبل نتيجة للسياسات الاستعمارية الداعية الى التفريق، ولم تكن ثمة دعوة تنادي بعودة وحدة هذه الاقطار. ومازلنا نقرأ أشعار النديم وبيرم لنتذكر حرارة النضال الشعبي في تلك المرحلة. والاذعان للرأي القائل الآن بضرورة إصدار مجلة خاصة بأدب «العامية» فإنما يعود بنا وبنضالنا الى مائة عام الى الوراء.

ثانياً: مسرح:

ضمن مهرجان المائة ليلة المسرحي الذي نظمته الثقافة الجماهيرية على خشبة مسرح السامر بالقاهرة، وشاركت فيه جميع الفرق القومية بالمحافظات وجميع قصور وبيوت الثقافة بها، قدمت فرقة قصر ثقافة «قنا» مسرحيتها بعنوان «عطا الله» المأخوذة عن نص مسرحية عطيل لشكسبير. قام باعدادها وتمصيرها «محمود إسماعيل جاد» الذي نجح في أن يجعلها أقرب ماتكون الى عمل درامي مأخوذ عن بيئة الصعيد المحكومة بعادات وتقاليد صارمة، وهي في هذا تجمع بين عنصري الخير والشر في بوتقة صراعهما الابدي الذي ينتهي بغلبة أحدهما على الاخر. تدور المسرحية بين صديقين لدودين «عطا الله» وضاحي» إذ يحاول الاخير تقويض حياة الاول مستخدما أحط وسائل المكر والدهاء - وهو عنصر الشر في المسرحية - مما يدفع بعطا الله الى قتل زوجته «فاطمة» بعد أن ترسخت لديه قناعة خيانتها له، كما أوحى اليه بذلك صديقه ضاحي. ولكي ينجح ضاحي في إحكام دوره الشرير قام بافتعال قصة ضياع «منديل» فاطمة ثم العثور عليه عند «حسن» ويستخدم ضاحي زوجته «وديده» في القيام بهذه

المؤامرة . . فهي التي سرقت المنديل ووضعته في بيت حسن، دون أن تدرك أبعاد المؤامرة ولا حقيقة مايسعى اليه زوجها. ولم يكن أمام عطا الله الا أن يقتل زوجته عقابا على خيانتها - كما تجسدت له - فيقتلها . ولكن زوجة ضاحي تكشف هذه الخدعة التي دبرها زوجها ولكن بعد فوات الاوان. وتنتهي المسرحية عند لحظة المكاشفة هذه، والتي كان من نتيجتها أن قتل ضاحي زوجته وديدة عقابا لها على كسر سر المنديل . هي إذن مسرحية شكسبيرية ولكن داخل إطار بيئة مصرية كثيرة التشابه. ولقد استخدم مخرجها الشاب عبد المنتصر فؤاد امكانيات فنية إضافية لاضافة أبعاد جديدة، مثل استخدامه فرقة غنائية تضفي كثيرا من الظلال على أجواء المسرحية الملبدة بكل أنواع الشرور. قام بدور «عطا الله» محمد حلمي فؤاد وقام بدور «ضاحي» محمد عز العرب. وهذه ليست أول مرة تقدم فرقة قنا هذه المسرحية الصعبة المعقدة، فقد قدمتها نفس الفرقة ولكن بأسماء ممثلين وفنانين آخرين قبل عشرين عاما، وكانت موضع احتفاء النقاد آنذاك.

ثالثا : مجلات جديدة:

شهد هذا العام صدور مجلتين جديدتين من طراز المجلات التي تصدر على نفقة أصحابها، ولكن بشكل أكثر تميزا عن كل المحاولات التي سبقتهما في هذا المضمار. الأولى «القافلة» التي تصدر عن ادباء محافظة الشرقية ويشرف عليها الشاعر حسين على محمد ومجموعة أخرى من زملائه . وهي أقرب ماتكون الى المجلات الاسبوعية العربية التي تعنى بشتى أنواع الفنون والثقافة، ويغلب عليها طابع الحس الصحفي المبتدىء. فهي تأمل في أن يكون لها دور في تقديم صحافة إقليمية تخلو منها الساحة المصرية . ومازالت «القافلة» بعد صدور أربعة أعداد منها في طور التجريب. أما المجلة الثانية والاكثر نضجا هي مجلة «الهدف» التي صدر عددها الأول في شهر إبريل نيسان المنصرم . وقد أخذت منذ البداية سمة المجلات العربية الجادة التي تعنى بالسياسة والثقافة معاً، واسماء كتابها - وهم محرروها ايضاً - ليست غريبة عن قارىء السياسة العربي أمثال : سعد التائه واحمد عز الدين ومصطفى طيبة ومصطفى بكرى، والاخير هو المشرف على تحريرها. وسكرتير تحريرها الشاعر الشاب محمد سليمان الذي صدرت له أخيرا مجموعته الشعرية الأولى «القصائد الرمادية» ان موضوعات هذه المجلة جادة وتخاطب القارىء بعقل جريء ومفتوح، كما أنهما تحمل جانبا كبيرا من هموم عربية مطروحة - وتضم الى جانب موضوعاتها السياسية المتميزة ملفا مهما للثقافة الادبية من أهم موضوعاته «أزمه الثقافة . . المعضلة والحلول» يستقرىء وجهة نظر مجموعة من المثقفين المصريين حول هذه القضية المعقدة أمثال: الدكتور عادل هاشم والفنان صلاح طاهر والشاعر فاروق شوشة والناقد الدكتور صبري حافظ . ثم حوار مع يوسف القصير حول مشواره الابداعي . ولقد روعيت في المجلتين رغبة أصحابهما في تجاوز أخطاء مجلات «الماستر» من حيث الارتقاء في شكل الاخراج الفني والطباعة والتبويب.

رابعا : ندوات :

ثمة تيار شعري جديد يحاول الان كسب موقع على الساحة الادبية المصرية، يحاول أصحابه التفرد بنوع من البلاغة الشعرية التي تفترض حالة من العداء بينها وبين الواقع، أوبمعنى آخر تقبل الواقع بإحساس مغاير. ومن أصحاب هذا التيار الشاعر وليد منير الذي نوقشت مجموعته الاولى «الرعوي الذي فاجأ السهل بين الدم الضال والداكن المستحيل» في ملتقى أتيليه القاهرة للكتاب والفنانين مؤخرا . وقد استهل الشاعر الندوة بقراءة بعض قصائد الديوان ليأتي دور المتحدث في الندوة الدكتور عبد المنعم تليمة الناقد المعروف، والذي له مواقف مشهورة الى جانب الحركة الشعرية الجديدة، كما أنه صاحب الكتابين المهمين «مقدمة في نظرية الأدب» و «مداخل الى علم الجمال الأدبي» قال الناقد في مستهل حديثه عن الديوان:

«مازلت أنادي، وسأظل أنادي بأنه اذا كان الفنان يعاني هذه المعاناة الفذة لينشىء قصيده أوعمله الفني، فعلى الناقد أن يبذل ذات الجهد لكي يقرأ للقارىء هذا القصيد، ويفسر للرائي أو المتذوق والمتلقي عامة هذا العمل الفني . وان كان للفنان أن يغامر مصطنعا الخيال لكي يضرب في أجواز الفضاء، فللناقد أيضا أن يغامر بالفكر لكي يوجد سبلا جديدة، للتأويل والتفسير والتخريج. فالفن ينشيء واقعا موازيا للواقع المرئي ، وهو ينشيء

هذه الموازة الرمزية بالتشكيل حيث يتخذ موقفا من الواقع الاصلي . وأداة التشكيل ، الأدراك ، وادراك الفنان او الشاعر ليس إدراكاً معرضياً عاديا انه ادراك جمالي ، فهو يدرك الواقع إدراكا كليا في طوائف وزمر من التناغم والأنسجام ومن النشوز والتهدج . والمتلقي المدرب يخرج من هذا التجادل بين النشوز من ناحية والتناغم والانسجام من ناحية أخرى بدلالة موقف الفنان أورؤ يته . والفن هو هو يتطور ولكنه لايتقدم . الذي يتقدم هو العلم . . جديده يحبُ قديمه . . أما الفن فلا جديد ولا قديم . والتشكيل الاصح كما نفهمه اليوم هو الذي يبدي الاشياء والاحياء متجادلة متأثرة .

وعليّ هنا أن التمس عناصر التشكيل في الشعر الذي بين يدي صعودا من اللفظة وانتهاء بالبنية . . مرورا بالمعجم الشعري فالايقاع أو الموسيقى الشعرية ، فالصورة التي هي من خلق المعجم والموسيقى . . والوسيط بين المعجم والبنية هو الصورة الشعرية ، ومن خلالها يمكننا أن نصل الى كليهما . ومن ثم فإنني إذا درست الصورة فأنا بالتالي قد درست القصيدة ، فالصورة ينضوي بعضها الى بعض في شكل متراكب يفضي في النهاية الى البنية ككل . ويبقى الايقاع ذلك الروح السارى الذي ينقل التقرير الى التصوير أو أنه هو الذي يرفع الشعر على الحقيقة .

والشاعر في هذه القصائد الخمس التي يضمها ديوانه ، يفلح في أن يقدم لنا طائفة من الصور الحقيقية سوف أفصح عن جدلها عنصرا عنصرا .

في القصيدة الأولى «متسعاللوطن الأبعد الابعد» يقول الشاعر :

«الدم يمضي كي ينام في الغابات
والجرح صافياً لايزال
الدم ينهض . . . كي ينام
لايزال . . .

هذه الافعال الثلاثة متتابعة على هذا النحو سواء وعى الشاعر بذلك أم لا . تستدعي الينا قول ليسنج «هل يمكن للشعر أن يمنحنا الحركة؟ المثال قد أعطانا الحركة . . فهل يستطيع الشاعر ذلك؟

«أرى في مخمله المرتعش
فاكهة منتصبة
وأستنشق من رخامه عبق الرعود»

الرخام في برودته وبلادته واستقراره يعطيني هنا عبق الرعود ، الشيء وضده معا . ولكن ماالمعيار الحقيقي في أن تكون هذه الصورة من خلق الوهم أوتكون حقاً من خلق الخيال؟ . . الوهم قوة راصدة وحاشدة وجامعة لا غير . الخيال قوة تتضمن في نسيجها عنصر التنظيم ـ المعيار إذن أن تكون كل خيوط الصورة وعناصرها مستمدة من الواقع ، أما التركيب فهذا شأن الفنان .

في القصيدة الثانية :

«النهر فوق الجبل
يكنس ذاكرة الريح
والبرج يختار زاوية من الفراغ ويهوى»

أنظر . . فا لنهر هذا الشيء التحتي يختار العلو ، بينما البرج (الشيء العلوي) يختار زاوية في الفراغ ويهوى . .

«خله شبحا مستريحا
على ساعد الريح
لكنه كان كالعاشقين الأنبياء
يعبر الجسر»

وفي القصيدة الثالثة ، وقفت عند هذه الصورة الوجيزة وكتبت : أترى الشاعر كان يعلم بقانون فنه من هذا التجادل؟

«الخيط المشدود
فيما تحت القشرة بين الصورة والظل»

إنه حتى ولولم يع ، فإنه يضع قانونا بالفعل لقصيدة . وحتى في عناوين القصائد يسرف الشاعر إسرافاً شديدا في استخدام «الحال» :

متسعا للوطن الابعد الابعد .
ويدخل صاخبا بالرياحين .

(الحال) حقا أداة تصوير . و«الوصف» تثبيت وأداة تقرير . . وهذا مستقر في اللغة .

القصيدة الرابعة :

«السماء تأتي في حفل من الموسيقى
وتعود خاسرة من جديد
والشوارع تهيم في جلدي

وتفتح نفسها على بحر آخر»

إنه الخروج من «منتهى الضيق» الى «منتهى الشارع» وهو البحر.

وعن شكل الايقاع في ديوان وليد منير قال الناقد: الايقاع وموسيقى الشعر أعم بكثير جدا من العروض - الموسيقى الشعرية هي امكانات قائمة في اللغة والشاعر المتمكن هو من يستطيع أن يستخلص من اللغة العادية سلاسل من الاصوات والصور والعلاقات. وفي هذا الديوان يزاوج الشاعر بين الوزن واللاوزن، وأحيانا يزاوج بين أكثر من تفعيلة أو اكثر من وزن في القصيدة الواحدة. فيكثر لديه المتقارب (فعولن) والمتدارك (فاعلن) والرجز (مستفعلن).. أي أنه في ذلك شأنه شأن الشعراء الجدد ينهل من البحور الصافية.

القلقشندي.. في أول مهرجان أدبي:

من الظواهر الصحية.. الدور المشهود الذي تقوم به منذ سنوات قليلة الجامعات الاقليمية في بعث الحياة الثقافية على الساحة المصرية، بعد أن كانت قد واجهت ماسماه البعض بالانهيار. ولعل الذين خططوا من قبل لانشاء هذه الجامعات على امتداد أقاليم مصر، كانوا ينظرون الى مايمكن أن تشيعه هذه الجامعات من معاني الصحوة والانطلاق في اكثر أجزاء المجتمع بعدا عن ثقافة العاصمة. وها هي كلية آداب بنها تقيم أول مهرجان أدبي لها بالتعاون مع المحافظة القليوبية على الصعيد القومي حول «القلقشندي» ذلك العالم والاديب العربي الذي لاتنسى له إسهاماته في خدمة الحياة الادبية العربية، في وقت واجهت فيه - تلك الحياة الادبية - موقفا نضاليا صعبا. إذ يعود اليه الفضل في حماية التراث العربي بعدما حدث لبغداد تحت سنابك التتار وتدميرهم لألوان الكتب والمخطوطات العربية. فحين نهضت مصر لصد الغزو التتري، نهضت بكل أبنائها جنودا وعلماء وأدباء ومفكرين كان منهم القلقشندي صاحب الكتاب الفريد «صبح الاعشى في صناعة الانشا».. واسمه أبو العباس أحمد القلقشندي، ولد في قرية قلقشندة من أعمال طوخ بالقليوبية عام ٧٥٦ هـ، وتوفي في عام ٨٢١ هـ. ترك مجموعة كبيرة من المؤلفات الادبية واللغوية كان أشهرها كتابه «صبح الاعشى...» وقد كتبه ووجهه الى من يريد الاشتغال بصناعة الادب، واشترط على من يرغب في سلك هذه الصناعة صنوفا ودروبا من العلوم تكاد تكون كل المعرفة وكل العلوم. ومن هنا ينظر الى كتابه «صبح الاعشى...» على أنه دائرة معارف كاملة.

وله الى جانب ذلك الكتاب الكبير عدة مؤلفات أخرى «ضوء الصبح المسفر وجنى الروح المثمر» و«نهاية الأرب في معرفة قبائل العرب» و«كتاب الغيوث الهوامع في شرح جامع المختصرات ومختصر الجوامع» و«قلاد الجمان في قبائل العربان».. بالاضافة الى العديد من الرسائل والشروح التي تدل على غزارة علمه وخصوبة ثقافته.

ورغم أن المهرجان كان خاتمة لمهرجانات ثقافية إقليمية شملت جامعات مصر، ورغم أنه لم يفز بالتغطية الاعلامية كباقي مهرجانات الجامعات الأخرى ورغم أنه لم يحضره العدد الذي كان متوقعا حضوره. الاأن أساتذه الجامعة قد غطوا بأبحاثهم ومناقشاتهم كل اعمال المهرجان. وقد خرج المهرجان بمجموعة من الدراسات المهمة حول القلقشندي وما أثاره هذا العالم في حركة أحياء الثقافة العربية. كما خرج بمجموعة من التوصيات والنتائج نذكر منها:

- إنشاء مركز لحفظ وتحقيق التراث بكلية الآداب ببنها.
- التوصية لدى أقسام اللغة العربية بكليات الآداب والتربية بالجامعات المصرية والدراسات العربية بالأزهر، بأن تخصص مادة لدراسة الأدب المصري ضمن موادها الدراسية.

والتوصية الأخيرة ربما كانت إضافة لا أهمية لها، ذلك أن الادب العربي وليس المصري يدرس الآن ليس على صعيد الكليات الجامعية المعنية فحسب، بل على صعيد الدراسة الثانوية أيضاً.

مجلة «الغد» تعاود صدورها:

لعل الكثرة من أدباء هذا الجيل لاتعرف شيئا عن مجلة «الغد» التي كانت تصدر في مصر قبل ربع قرن، وأسهمت بقدر لايستهان به في اثراء الحياة الادبية الى جانب المجلات الاخرى التي كانت

تشاركها المسيرة . هذه المجلة عاودت الصدور مرة أخرى هذه الايام بنفس شعارها القديم «الفن في سبيل الحياة» وبنفس رئيس تحريرها السابق وحتى بنفس شكلها وطريقة إخراجها . ومن موضوعات عددها الجديد (عبد الناصر والثقافة ـ حب السبعين في حياة فيكتور هيجو ـ قصص القرآن على الشاشة ـ قصيدة للشاعر كمال عبد الحليم بعنوان «الورقاء» ـ قصة «الصاحي والسكران» لمحمد صدقي ـ الى جانب باب المتابعات الثقافية)

والسمة الغالبة على هذه الموضوعات توجهها الى قارىء ماقبل خمسة وعشرين عاما مضت . فقد غاب عن أصحابها كل هذه المتغيرات التي طرأت على بنى الحياة العربية وآثارها المدونة المعلنة . ولانقصد من هذا فرض وصاية ما على مايكتب في هذه المجلة الجديدة ـ القديمة ، بقدر ما نأمل أن يراعي اصحابها وكتابها المحددون ما وصلت اليه حركة الابداع والثقافة العربية على مدى السنوات الكثيرة التي انقطعت فيها المجلة عن الصدور . ونعتقد أن حل هذه المشكل يكمن في أن تفتح «الغد» في عهدها الجديد أبوابها لكل الاقلام المعاصرة والشابة ولاتكون حكرا على كتاب بعينهم، إذا ماأرادت أن تنطلق الى ثقافة اليوم بكل ماتحتويه من ارهاصات التحدي .

وهذه المعنى ينطبق في شيء منه على مجلة «القاهرة» التي صدرت حديثا عن هيئة الكتاب المصرية صدر منها حتى كتابة هذه السطور نحو خمسة عشر عددا ـ فقد أحكمت أبوابها بعناية على كتابها الذين يشكلون مجلس تحريرها، ولو أن واحداً منهم كان له دراية بكتابة القصة او القصيدة لكان الاحتكار كاملا . ويطلق البعض عليها هنا «مجلة الصحبة» وهي إشارة الى أن أسماء بعينها دائمة الكتابة فيها، وكأنهم مقرو ن على القارىء كل أسبوع . وقد انعكس ذلك التوجه على مستوى «القاهرة» وعلى نسبة توزيعها ، فذاهي بعد صدور عددها العاشر تلجأ الى نشر مزيد من الاعلانات عنها مرتين أوثلاث في الصحف كل أسبوع ، وهو مؤ شر يوحي بأن مستوى توزيعها يتأثر تدريجيا كلما توغلت في نهجها الذي ارتأته .

«ألف ليلة وليلة» يواجه الحكم بالحرق :

من القضايا التي شغلت الرأي العام الثقافي في الأونة الأخيرة ، قضية كتاب « ألف ليلة وليلة» والاتجاه الداعي الى مصادرته أو حرقه في ميدان عام . والتهمة التي تقدم بها أصحاب هذا الاتجاه الى ساحة القضاء ، هي أن الكتاب يدعو الى تفشي الفساد والانحلال الخلقي خاصة بين الناشئة ، وأنه كان سببا في انتشار موجة جرائم الخطف والاغتصاب التي شاعت في بعض أماكن من مصر مؤ خرا ، وهزت وجدان المجتمع . وهي تهمة لم يقبل بها الكتاب والمثقفون المصريون ، الذين انبروا يدافعون عن اهم ماتمتلكه الامة العربية من تراث أدبي وقصصي قل أن وجد مثله في الآداب العالمية الاخرى . وخصت الصفحات الادبية بالصحف اليومية معظم مساحاتها لتناول هذه القضية الشائكة المعقدة ـ بكل خفاياها ـ وأثارتها ليس على الرأي العام الثقافي وحده، بل على الرأي العام الوطني أيضا .

ونستعرض هنا رد فعل المثقفين إزاء مايتعرض له هذا السفر التراثي الضخم للمفكر الفرنسي فولتير رأي في هذا الكتاب يقول «قرأت الف ليلة وليلة أربع عشرة مرة قبل أن اكتب كلمة واحدة» وليس هذا هو الرأي الوحيد لمفكر وكاتب بهذا الحجم يعطي للكتاب أهميته التي يستحقها ، فلطه حسين رأى مماثل يقول فيه «هذا الكتاب الذي خلب عقول الأجيال في الشرق والغرب قرونا طوالا ، والذي نظر اليه الشرق على أنه متعة ولهووتسلية ، ونظر الغرب اليه على أنه كذلك متعة ولهووتسلية ، ولكن على أنه بعد ذلك خليق أن يكون موضوعا صالحا للبحث المنتج والدرس الخصيب» فاذا ما انتقلنا الى الأراء المعاصرة لكتاب مصريين أحياء صدمتهم واقعة عرض الكتاب على ساحة القضاء بتهمة تحريف عقول الاجيال ، يطالعنا رأى توفيق الحكيم القائل :

«درست في القانون أنه يشترط في الفعل الفاضح العلانية ، فهل هذا متوافر في الكتاب ؟ بالطبع لا . وهنا ينتفي السند القانوني ، وهذا وحده يكفي لمنع المصادره» ويقول الدكتور طه وادي :

«من الأمور المؤسفة حقاً هذه المناقشات التي تدور في ايامنا هذه حول الكتاب، وكيف نصادر كتاباً كان سبباً في نشأة الرومانسية في أوربا؟ كيف نصادر كتابا كان مصدراً للالهام والابداع الفكري على مدى سنين طويلة؟ كيف نصادر كتابا لم يجرؤ وحتى الذين كانوا يتداولونه بالأيدي أن يغيروا كلمة واحدة فيه، بل حافظوا عليه إنها كارثة أن نستخدم السيف في كسر القلم وأن نستجيب لصراخ البعض ليغطي على هدوء التأمل».

وتقول «سلوى العناني» المتخصصة في دراسة الادب الشعبي «كيف نحرق شيئا جميلا عزيزا يعيش بيننا ورثناه أبا عن جد؟ كيف تحطم حجرا في صرح تاريخنا؟ كيف نتنكر لأب من سلسلة آباء أفكارنا؟ كيف نقبل ان يحكم من لايعرف على منهل من مناهل معرفتنا، كيف تستقيم أمور ثقافتنا وابداعنا واقع تحت تهديد الخوف من المحظور والممنوع والمصادرة» ويقول الأديب مصطفى عبد الغني «فإذا ذكرنا أن الطريق الى الجحيم يمر بالنيات الطيبة، لتصورنا حجم الصدمة التي نشعر بها على أثر مصادره (الليالي) والمجاهرة بإحراقها، ويزيد من حجم الصدمة وهولها أن نذكر أن الكتاب صودر بناء على رغبة رئيس نيابة الآداب بناء على بلاغ أحد ضباط نيابة الأحداث» كما أن اتحاد الكتاب المصري قد وكل محاميه صبري العسكرى للدفاع عن الكتاب عند عرضه على المحاكمة.

والكاتب الوحيد الذي أيد المصادره، هو الصحفي أحمد بهجت، فقد كتب على مدى ثلاثة أيام في صحيفة الأهرام يعارض المحتجين وينتقد آراءهم. كما أن لجنة الطفل بالمجلس الاعلى للثقافة - والتي لم نسمع بها من قبل - بادرت الى توجيه دعوة الى كتاب مصر وأدبائها للاشتراك في حلقة دراسية حول «ألف ليلة وليلة والأطفال» ومن التحقيقات التي أجريت مع مجموعة مرتكبي جرائم الخطف والاغتصاب، ثبت أن معظمهم أميون لايعرفون القراءة والكتابة، وأنهم جميعا لايعرفون كتابا بهذا الاسم، ورغم ذلك فمازالت القضية مثارة وتكسب اليها كل يوم أقلاماً جديدة، ومازال التحقيق مستمرا.

هوامش ثقافية:

● تم في شهر إبريل / نيسان تأسيس أول جمعية لأدباء وفناني صعيد مصر تحت عنوان (جمعية الفنون والاداب للصعيد بأسوان) يشرف عليها الأديب الأسواني مدثر سليم أحمد، ومن أهم أهدافها توفير الخدمات الثقافية لأعضائها وتقوية الروابط بين أدباء الصعيد وفنانيه ومفكريه، وأتاحة الفرصة لنشر ومناقشة أعمالهم.

● سلسلة مواهب جديدة، اسم لسلسلة أدبية تعنى بنشر الابداع القصصي لكتاب القصة الشباب، وتشرف عليها الشاعرة مديحة عامر. وقد صدر عنها مؤخرا المجموعة القصصية الاولى «زمن الفيضان» للقاص علي عيد.

● للكاتب الكبير يوسف إدريس، صدر مؤخراً كتاب بعنوان «أهمية أننا نتثقف ياناس» وهو مجموعة مقالات سبق أن نشر معظمها في الصحف المصرية على مدى السنتين الاخيرتين. وعنوان الكتاب هو نفس عنوان الموضوع الذي سبق أن نشره في صحيفة الاهرام المصرية، يوجه فيه انتقادات لاذعة لأجهزة الثقافة المصرية. وهو الموضوع الذي تسبب عنه إحداث ضجة عالية الصوت مازال صداها معروضا على المحاكم حتى الآن.

● للروائي نجيب محفوظ رأي قاله مؤخرا في إنتاج الادباء الجدد نعرضه بحذافيره «اننا لانواجه أزمة في الانتاج الادبي فالمواهب كثيرة ومتعددة ولكن الادب ليس انتاجاً فقط، ولكن قراء أيضا. والقراء ليسوا على درجة التفاؤل. والخطر الأكبر يكمن في ضعف اللغة، فالمدارس لاتعنى بدراستها كما ينبغي، ومن يجد صعوبة في تذوق الشعر والادب، يجده سهلا ميسرا في الفيلم والفيديو. وأقول للادباء الشبان اعتنوا بعملكم... أدرسوا الوسائل التعبيرية الحديثة مثل التليفزيون والسينما، فالقاعدة القارئة ليست بعافية، ونجاحكم على الشاشة يعود بالنجاح على الكتاب في مصر، أو على الاقل يوسع المساحة الوجدانية التي تؤثرون فيها، فالمجال الادبي وحده محصور..!!»

رسـالة المغـــرب

المهـــدي الـودغـيري

ملف حول ندوة «النقد والابداع»

«.. منذ كان النقد، وهو في علاقة متوترة مع الابداع - إن صح أن النقد ليس إبداعاً وأن الابداع ليس نقداً - فكأنه يحاول أن يمثل سلطة داخل حقل الأدب : يضع المقاييس ويرتب الأسبقيات ويصدر الأحكام : تارة باسم الذوق، وأخرى باسم العقل ، وثالثة باسم الأخلاق، أو باسم العبث واللامعقول وضد كل المواضعات الاجتماعية واقعاً فيما يمكن أن يسمى جنون السلطة.

... ان تقصي هذه العلاقات المتشابكة والمعقدة وتعدد اتجاهاتها وتنوع مصادرها وأهدافها وارتباطها بمراجع معرفية متداخلة، هو الذي سيكون موضوع هذه الندوة التي يقيمها الاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب بتعاون مع اتحاد كتاب المغرب بالدار البيضاء في محاولة توضيحية من الممكن ان تحدد، في مرحلة أولى، الابداع الحقيقي الذي لايتيسر الا للقلة القليلة من الكتاب والشعراء والنقد الحقيقي الذي يعتبر حسب (لوكاش) في كتابه (الروح والاشكال) العنصر الأساسي والضروري الذي لايتحقق أي ابداع خارج دائرته ودون مساهمته . وستتطرق الندوة في مرحلة ثانية، إلى ضبط صورة الابداع في النقد، وتحديد العلاقة بين النقد والواقع من جهة ، والنقد والتراث من جهة ثانية ، لتخلص في نظري إلى تأكيد ضرورة التعايش على اسس سليمة ، بين إبداع ونقد متفتحين لكل جديد ولكل أصيل...»

وقفة قصيرة

إذا نحن سلمنا بما صرح به الاستاذ أحمد اليبوري رئيس اتحاد كتاب المغرب في حوار مطول أجرته معه صحيفة وطنية (الاتحاد الاشتراكي) بعد أيام على بداية أشغال الندوة بأن هناك علاقات متشابكة ومتوترة بين النقد والابداع ، استناداً الى تعدد الاتجاهات وتنوع المصادر والاهداف عند الكتاب والشعراء .. والنقاد .. فكيف ياترى بدت العلاقة الانسانية في أثناء تحضير الندوة؟

إن أول ماأثار الانتباه هو أن الندوة التي ساهم فيها باحثون ومبدعون من بعض الاقطار العربية فقط، قد استدعت من الجميع وقفة قصيرة نظراً للخلفيات السياسية التي يبدو أنها وراء استدعاء بعض المبدعين العرب (من غير المغاربة) دون غيرهم من أقطار أخرى.

فالجميع يعرف أن الاتحاد العام للأدباء العرب يوجد مقره بدمشق ، لذلك يعتقد أن الدافع الموضوعي في تحضير هذه الندوة لم يكن متوفراً ، والافكيف يفسر إغفال رئاسه الاتحاد العام استدعاء مبدعين عرب لهم حضور ثقافي وفكري في الساحة العربية؟ هذا إذا علمنا ان اتحاد كتاب المغرب كان قد اقترح على رئاسة الاتحاد العام أسماء ذات إشعاع ثقافي وفكري لو حضروا لساهموا الى جانب باقي زملائهم في إغناء الندوة بمداخلاتهم ومناقشاتهم كما حصل ذلك، من قبل ، في ندوة الرواية العربية بفاس وندوة القصة القصيرة بمكناس . ومن هنا نعتقد ان اتحاد كتاب المغرب لايتحمل أية مسؤولية سواء على مستوى تحضير هذه الندوة أو على مستوى قيمتها الابداعية.

وحتى يكون القراء على علم بالمجهود الذي قام به اتحاد كتاب المغرب في هذا الشأن ندرج بعض ماجاء في الورقة التي أنجزتها اللجنة التحضيرية التي شكلها الاتحاد اعداداً للندوة «... إن مشروع هذه الندوة ينبثق من اشكال مركب، هو مقاربة انماط العلاقات الكائنة بين الابداع والواقع، ثم بين النقد والابداع ، وهو مايمكن صياغته كذلك في شكل تساؤل كيف تمثل الابداع الأدبي أصناف الواقع ثم كيف استوعب النقد العربي الحديث مختلف أجناس هذا الابداع؟

فالتراكمات الابداعية منذ عصر النهضة الى الآن ، وما عرفته

من تحولات وما تتميز به من تنوع وابتكار كل ذلك يطرح بدون شك اسئلة جديدة، تستدعي الخوض فيها وتناولها بالتقييم والاختبار والاسهام ولو نسبيا، في تدعيم المعرفة العلمية بمختلف جوانب تلك التراكمات سواء تعلق الأمر بالمؤثرات والمكونات، أم بالتصورات والمناهج والمفاهيم. واذا كان تساؤل عن الكيف قد يوحي ضمنياً بأنه تساؤل يركز أساساً على الطرائق الموظفة في التقاط جزئيات الواقع وعناصره الفاعلة، أو في تمثل هذا الابداع فأن الطرائق ذاتها لاتنفصل عن الجوانب المعرفية، ولا عن التأثر بردود الفعل والمواقف التي تولدها أصناف الواقع لدى المبدع كما يولدها الابداع بدوره لدى الناقد والقارىء عموماً....

ثلاثة محاور

وانسجاماً مع هذا التصور اقترحت الورقة توجيه اعمال الندوة في ثلاثة محاور رئيسية:

يتناول المحور الأول أنماط العلائق بين الابداع الأدبي والواقع» ويتناول المحور الثاني صورة الابداع بمختلف اجناسه كما يتمثلها النقد العربي الحديث. ويتناول المحور الثالث القضايا الاساسية في النقد العربي الحديث او الجديد باعتبار ان صفة الجديد هذه ليست موقفاً تفضيلياً أوحكم قيمة، ولكنها تعيين لعدة تجارب ومقاربات نقدية...

وتبقى الورقة المغربية باقتراحاتها للمحاور والاسماء: شاهدة على موقف ملتزم من طرف مؤسسة تعي الدور الجسيم الذي يجب القيام به في لمّ شتات جميع الكتاب والمفكرين العرب لمواجهة الظروف والاخطار المحدقة بوطننا وأمتنا... ومع هذه الشهادة تنطلق ندوة النقد والابداع في الادب العربي الحديث وفق ماسطر لها من برنامج ومحاور، وما استدعي لها من «شخصيات» سنأتي على ذكرها ضمن المداخلات «النقدية» التي تناولتها.

ففي جلسة الافتتاح - ودائماً في نطاق العلاقة - نسي أوتغافل الأمين العام للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب علي عقلة عرسان عن ذكر القضية الفلسطينية في خطابه الاستهلالي، مما جعل رئيس فرع اتحاد كتاب المغرب بالدار البيضاء (المدينة المنظمة لهذه الندوة بقاعة عبد الصمد الكنفاوي من ٢١ الى ٢٤ مارس ٨٥) يتدخل قائلا: باسم اخوانكم أعضاء فرع اتحاد كتاب المغرب بمدينة الدار البيضاء، أن أبادر الى ماأوتلف عليه من صنوف الترحاب لأن الزمن العربي المتردي لم يعد يسمح مطلقاً بأن يستضيف العربي أخاه العربي في الوطن العربي ومن هذه المدينة المناضلة نسائل الندوة: هل في امكان هذا الثالوث أن يجيد عن الطرق المسدودة والمسارب المزيفة وينبذ الكيانات المصطنعة التي تزيد فتعمق التمزق العربي ويقف بشجاعة أمام واقعه في المعضلة الفلسطينية كشعب وكوطن وكقضية....».

ومن جهته، أضاف الأستاذ البيوري رئيس اتحاد كتاب المغرب في كلمة الافتتاح بأن «تعلقنا بوطننا المغربي يلتحم بحبنا لمغربنا الكبير، ولوطننا العربي الاكبر، التحاما يدخل في صياغة التاريخ والعقيدة والمصالح والمطامح المشتركة.

نريده وطنا عربياً لخدمة الشعب العربي، وترشيده وتكريمه وتمتيعه بحقوقه حتى يتمكن من مواجهة التحديات الحقيقية التي تهدد الوجود الحضاري للأمة العربية».

أما الباحثة اللبنانية يمنى العيد التي كلفت بالقاء كلمة المشاركين في هذه الندوة، فقد قالت بأن شعورها من خلال هذا التكليف، هو حضور خاص للبنان بينكم... وهو في هذه الايام القاسية حضور بيروت العظيمة وحضور صيدا البطلة وحضور معركة الزرارية ودير قانون النهر وبرج رحال وصور... وحضور كل قرى الجنوب ومدنه، حضور البقاع الغربي وراشيا الفخار إنه حضور القرى والمدن التي يقاتل فيها أهلها، من أجل حق لهم في الحياة، يقاتلون من موقع، منه ينظرون الى الحياة (...) يمارسون شكلاً من أشكال التعبير انهم ينتجون نصاً شفهياً. يدعون نصهم الجميل، نصاً بلا متعة.

بعد هذه الرحلة مع العلاقة الانسانية التي ما كان لها لتعرف الشوائب التي عرفتها لو انها بنيت على اساس احترام الرأي من جهة واعتماد الوضوح والنزاهة في كل مايتخذ من مواقف.. ومبادرات بين ما اصطلح عليه اليوم بـ علاقة الثقافي بالسياسي»!

بعد هذا، نأتي الى «الرحلة النصية» وهي عبارة عن تلخيص لمجمل التداخلات التي أنجزها المساهمون في الندوة، ومن خلالها يتبين مدى «الصعود والهبوط» في المستويات والطرق والمناهج التي اتبعها بعضهم في تناول موضوع «النقد والابداع»:

ضمن دراسات تميزت بتقريرية باهته، كانت تتأرجح بين التداول العادي، كالاستشهادات.. والاستنتاجات المغنية للنقد والابداع في نص معين! وبين النقد الذي تميز بالتحامل أكثر منه بالتحليل المنطقي وفق شروط النقد ذاته. وهذا ماعبر به المساهمون أنفسهم وبعض الكتاب والمبدعين المغاربة من خلال انطباعاتهم للصحافة ونشير الى أن الاستاذ محمد برادة الرئيس السابق لاتحاد كتاب المغرب، قد القى كلمة متميزة حول:

«النقد وصياغة الاسئلة المضمرة قال فيها على الخصوص:

---

١) أصبحت كلمة «ابداع» شائعة في قاموس الكتابات النقدية العربية رغم ماتوحي به من التباس وتعميم، فالابداع مصطلح ينتمي الى قاموس الايديولوجيا الانسانية التي حاولت أن تتجاوز اللاهوتية على اعتبار ان الانسان يجد خلاصه في الابداع بينما الانسان المستلب هو من فقد نفسه وأصبح كائنا آخر...

٢)... ان علاقة النقد بالانتاج الأدبي لاتكون علاقة «مستحيلة» بسبب اختلاف كل منهما عن الأخرى في الانتماء الى دائرتين متعارضتين: دائرة المفهومات والمصطلحات التي ينتجها الفكر بالنسبة للنقد ودائرة الكلمات والصور المجنحة التي «يبدعها» الاديب مستوحيا طاقته الخاصة المميزة.

٣)... من هذا المنظور ومن اعتبار الانتاج الأدبي والفكري والفني «إبداعاً اجتماعياً» كذلك اذ يحدث تغيير في وعي المتلقين ومن حساسيتهم، يحق التساؤل عما إذا كان هناك انتاج أدبي عربي وماهي فعاليته... لأنه لايمكن الانطلاق دائماً من وجود «ابداع» بهذا المعنى في شروط التدهور.

٤) لأجل ذلك، فان هذه الندوة التي نظمها اتحاد كتاب العرب لايمكن ان تتحول إلى مجرد رصد «أكاديمي» للمناهج والمصطلحات وتأكيد المبادىء القومية الخالدة عبر قراءة استاطية للانتاج الادبي. إنها قبل كل شيء فرصة حوار بين المنتجين والنقاد، وفرصة مكاشفة وتحليل لمختلف الشروط والظواهر انطلاقاً من المتغيرات الكثيرة في الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي، داخل الحقل الأدبي والفكري أساساً.

٥) لايمكن للنقد العربي أن يخرج من «أزمته» ويكتسب الفعالية من خلال التعامل التعبدي مع المناهج والمصطلحات النقدية الحديثة ومن خلال الاحتماء بها وجعلها لافتات يستظل بها..

.. من ثم لاتكون علاقة النقد بالأدب علاقة وصاية او توجيه متعال... وإنما تفاعل وحوار عميق ومسترسل يجعل التلقي والقراءة بداية متجددة لكل عمل أدبي يتوفر على حس الاستبصار، واستنطاق الكينونة في مظاهرها العرضية والدائمة، واقتناص اللغة المتعددة ضمن وحدتها الظاهرة....».

الرؤيا نظرة شاملة وليست فلسفة شاملة (محيي الدين صبحي)

● إن الرؤيا قد تكون صورة أو نظرة الى العالم أو تبصراً في مصير الانسان أو تقييما للصراع بين الخير والشر، او كل ماهو تعبير من الكاتب عن قسم من فلسفته للحياة في قصائد. وهي في الوقت ذاته استبصار القارىء في هذه الرؤيا بغية التماهي النهائي مع وعي الشاعر. وبالتالي، فان الرؤيا نظرة شاملة وليست فلسفته شاملة، لذلك قد تحمل كل قصيدة جزءاً من رؤيا المؤلف راسباً في المستويات غير الادراكية من العقل. ويمكن الكشف عنه في البنية والاسلوب والصور، وفي اللغة المجازية للعمل الفني. لذلك تتركز وظيفة النقد الرئيسية في اعادة تركيب رؤيا الشاعر من خلال تكوين الرؤى الجزئية التي تقدم نظرة شاملة عن فكرة او حادث واحد ومجموع الرؤى الجزئية قد تؤلف الرؤيا الكلية للشاعر او الاديب أو الفنان، لأن كل واحد من هؤلاء يقدم عالما متكاملا قائماً بذاته مختلفاً عن العالم الواقعي، وبذلك يكون لدينا من العوالم بقدرما لدينا من رؤى.

... والأدب ليس مطالباً بأن يحمل الينا الحقيقة على شكل مفهومات وقضايا.

النقد والابيسية (عبد الفتاح كيليطو / المغرب)

١) مسالة الوضوح والغموض تعرف عدة أشكال : الحقيقة والوهم الباطن والظاهر ، اللباب والقشور، المحتوى والغلاف الخ . . العديد من النصوص الكلاسيكية بالرغم من انتمائها الى أنواع مختلفة ، تبر ز نفس الصور التي تعود في النهاية الى الظاهر والباطن مثلاً مؤلفات ابن المقفع والجرجاني والحريري والغزالي .

٢) يورد الجرجاني اربعة أبيات * لابن المعتز، مأخوذة من عدة قصائد :

سقاني وقد سلّ سيف الصبا

ح والليل من خوفه قد هرب

حتى بدا الصباح من نقاب

كما بدا المنصل من قراب

اما الظلام فحين رق قميصه

وأتى بياض الصبح كالسيف الصدى

سبقنا اليها الصبح وهو مقنع

كمين وقلب الليل منه على حذر

ثم يورد الجرجاني بيتا للخالدي :

والصبح قد جردت صوارمه

والليل قد هم منه بالهرب

تتحدث الابيات الخمسة عن النور والظلمة ، وبالامكان تسجيل عدة صور تدخل في اطار ثنائية الظاهر والباطن . .

٣ ـ لابد من الانتباه الى أن هذا الشعر يصور صراعا بين الصبح والليل ، صراعاً ينتهي بانتصار الاول وانهزام الثاني وكلا العنصرين مجسد ومشخص: الصبح بطل يسل سيفاً على الليل وينوي الاجهاز عليه ، أما الليل فخائف يلوذ في النهاية بالفرار . أيجوز ان نرجع هذه الصورة الى معتقدات أسطورية ، مثلاً المعتقدات المانوية المبنية على فكرة الصراع بين النور والظلمة . ليس في هذا النص مايمكن ارجاعه الى اسطورة البطل الذي يهم بقتل التنين ، ومع ذلك لايسعنا الا ان نتبين فيه صراعا بين اليقين والشبهة ، بين العلم والجهل .

الكتابة والتحولات الاجتماعية (يمنى العيد / لبنان)

(١) ماهي التحولات الاجتماعية التي نربط الكتابة بها : هل هي من المفهومات التي الفها فكرنا فحق له تداولها في عموميتها وغموضها ؟ لكن ، ماهو هذا الذي يتحول؟ هل هو الانسان أم الانتاج؟ أم وعي الانسان ؟ أم أدواته أم ثقافته ؟ ام الموجودات ، ام اللغة ام كل هذا معاً؟

ثمة أسئلة أخرى تطرحها صيغة الموضوع ، ونحن لاندعي ولا يمكننا أن ندعي ، الخوض فيها . لذا سنحاول فقط أن نقرأ الكتابة في نشاطها ، مجرد محاولة لقراءة الكتابة من حيث هي نشاط ذهني اداته اللغة ، او من حيث هي ممارسة التعبير بصياغته بنية شكل . والكتابة في هذا ، هي انتاج النص / النصوص . . وهي بهذه الصيغة المنتجة لنص ، تختلف وتتميز أو تتميز وتختلف أي تكون وأن تكون الكتابة يعني ان تحيا ، فزمن الحياة هو زمن الاختلاف لازمن التماثل الذي هو زمن الموت .

٢)تختلف الكتابة عن الكتابة نقداً وتختلف الكتابة عن التعبير الحي أيضا نقداً .

ولئن كانت علاقة الكتابة بالكتابة هي علاقة التميز بما يوفر له شرط نمو تميزه في الاختلاف ، أو بشرط ما يجعله مختلفاً في تميزه (اي اختلاف الادبي عن الادبي على مستواه المتميز) فالاختلاف حركة نقدية وليس حركة استبدالية . وهو لهذا ينهض في علاقة صراعية ، نقضية ، ينهض من موقع في علاقات التعبير، ينهض في الممارسة على حد صراعي ، به تتحدد مواقع النظر التي منها يكون النطق ومنها يمكن القول .

مشكلة الاسقاط (محمود طرشونة (تونس)

١) الاسقاط في الاصل مصطلح ينتمي الى معجم علم النفس والتحليل النفسي ثم تسرب الى معجم النقد الادبي للتعبير عن اقحام الناقد لذاته وقناعاته أثناء التحليل . وكما كان العمل الأدبي متعدد الألسنة والابعاد فان علاقة الناقد به تقوم على الاسترفاد من هذه القناعات لفك بنياته وهناك اختلاف بين الاسقاط في الابداع والاسقاط في النقد ، وتلك ثنائية أثيرت منذ القديم ومنذ ان لوحظت مراوحة كتاب حول نفس الموضوع ونفس الدلالات ، كما لوحظ أن آداباً معينة تعيد انتاج نفس الصيرورة الحكائية أو السردية .

٢) يبدو ان الاسقاط الأول ـ اسقاط الابداع ـ قد هيمن منذ بدأ استغلال التراث في الشعر والقصة والمسرح لدى العرب ، ومنذ تم التركيز على شخصيات تراثية لشحنها بالتوجيهات الايديولوجية لكن الاسقاط في الابداع قد يمتزج بالهجانة سلبيا عندما ينساق الى الشعارية دون تهذيب او يستوحي الغرب بطريقة قسرية .

. . . إن الاسقاط في النقد نوع من التحريف لرسالة المبدع ، فلا شك أن عمل المبدع حجباً وأقنعة تخفي الصورة الحقيقية ومهمة «الناقد التمييز بين الحقيقة والقناع ، بين الخفاء والتجلي ، فهو ليس رقابة ولا محاكمة ولا تعويضاً ولا اسقاطاً . . انما هو نقد وكفى . . »

جدلية النقد والابداع (عبد القادر الشاوي / المغرب)

يتعلق الموضوع وفي هذا البحث بنص اجتزأناه من مؤلف الشيخ محمد الجزولي الموسوم ـ (ذكريات من ربيع الحياة) : وهو كتاب على صغر حجمه ، ذو قيمة خاصة في نظري لاعتبارات أهمها .

١ ـ أن صاحبه جمع فيه بين مايمكن تسميته بالشعر والنثر . ب ـ أن مقطوعاته الشعرية تعود إلى فترة مهمة من فترات تاريخنا الوطني (١٩١٩ / ١٩٢٣) جـ ـ انه عرض فيه مجموعة من القضايا ، أرى انها تصور ماكان يعتمل في مغرب ذلك الوقت . د ـ وانه طبع في سنة ١٩٧٨ ، رغم أنه ألف في فترة سابقة ، فكأنما أراد الجزولي أن يعيد التذكير بـ : ١ ـ الماضي التاريخي ـ ٢ : شعره ودوره ٣ تجربته الانسانية» . ٤ ـ تجربة بعض معاصريه في مناح متعددة .

يبحث هذ الموضوع في نطاق ماهو مقترح (جدلية الابداع والواقع) ، علاقة النص بالرمز ، أو علاقة الكتابة بالشخصية اذا توسعنا قليلاً في تصريف اللفظ ، وذلك انطلاقاً من حالة محددة ، أملتها علينا قراءة متأنية و (مثيرة) نسبياً لمحتوى المتن الذي بين أيدينا ، يمكن تسميتها (مبدئياً) بـ «المثقف السلفي» .

وقد أخذنا في هذا البحث بالتعريف الاجرائي للنص ، فاعتبرناه نسقاً إيحائياً يحدد باستقلاله الذاتي وانغلاقه . وله أكثر من مظهر ، يهمنا منه . في هذا البحث مظهره الدلالي ، الناتج عن مضمون الوحدات اللسنية المكونة له دلاليا ايضاً . وهذا هو الذي قادنا الى استقراء الحالة المحددة (المثقف السلفي) لأنها في المتن الذي نبحثه هي موضوع الخطاب بالذات .

الكتابة المفقودة بين سلطة عقدين (أحمد المديني / المغرب)

---

١ ـ ينطوي الخطاب النهضوي للفكر العربي والخطاب الادبي الموازي له على مفارقة اطلاق الاحكام القيمية باعتباطية لاتقوم على تصورات منهجية دقيقة ، وهذا ما قاد الى «تعميمات» كبرى في الوصف وغير ذلك ؛ كما قاد الى «الخلط» بين الثقافي ـ المعرفي وبين الاجتماعي الايديولوجي ولعل السبب يكمن ـ في هذا التوجه في انعدام عنصر الاستناد الى تركيبة تدعم المعاينة كما يكمن في هيمنة منطق الانتقاء والتحقيب والنزعة الكرونولوجية .

٢ ـ وهذا لاينسحب على كل الخطاب التحديثي العربي المعاصر مادام في بعض أمثلته يقدم بوادر تأسيس لمشروع «القراءة» باعتبارها قانونا يرتبط بقواعد ومهارات ، لكن «القراءة» العربية لم تكن بريئة ، لذلك فان الخطاب النهضوي كان «متلبساً في القوالب والاشكال والمحتويات التي اختارها أو أجبر على تبنيها» .

٣ ـ هل استطاع فكر النخبة الثقافية المتصدر لدور الانتاج الثقافي أن يميز مسألة الحداثة ؟ هل استطاع الفكر التحديثي عبر مسار تراكمه المسترسل ان يحدد بكيفية متسقه علاقة الانسان العربي بالتحديث ومفهوم الثقافة والابداع العربيين لمسألة الحداثة؟ إن هذه الاسئلة تنسحب على النثر والشعر كما تنسحب على النقد الادبي والتفكير السياسي . الاجتماعي من خلال إشكالية المنهج والمصطلح النقديين .

. . . . ان تحليل كل نص قصصي يتطلب مراجعة مصادر تكوينه كابداع وسيروره في علاقتهما بالذاكرة الادبية في الحكي الشعبي والحديث والمعاصر وهي كلها «بمثابة شريط متنوع من الوجوه والاسماء يتموج بتموجات الذات المبدعة» كمرأة تجوب الشوارع. اما الحديث عن القصة ككل فيفترض قراءة على ضوء نظرية الاجناس، ولذلك قد نفضل اقتراح القراءة التيماطيقية على ضوء المحتوى والموضوع والرؤية ثم الجمالية.

الكتابة والتراث (محمد احمد وريث/)

١ ـ ماصلة الكتابة عن التراث بندوة حول «النقد والابداع في الأدب الحديث؟»، ثمة صلة كبيرة ـ دون شك ـ واول البراهين عليها أننا اذا اردنا ان نبحث عن تعريفات لغوية دقيقة او لمعاني كلمتي «النقد والابداع» نفسيهما فاننا لابد أن نرجع الى احد المعاجم على الأقل ـ حتى يعطينا ضالتنا المنشودة، وسنجد أنفسنا ـ بعدئذ نقلب في صفحات كتاب من التراث.

ونطبق هذين «المصطلحين»: (النقد والابداع) على تراثنا، وسنجد أنه يتجدد من ذاته على الدوام، وانه قادر على ان يكون من الادب الحديث، إذا نظرنا اليه نظرة نقدية ابداعية بعيدة عن الروح التقليدية التبريرية التي لن تزيده الا ثقلاً يضاف الى اثقاله الواصمة اياه بالجمود!

٢ ـ الشعر الحر لم يعد يشكل ـ الان ـ قضية مثارة أومثيرة، قد صار معلما بارزاً في جملة معالم أدبنا العربي الحديث.

علم اجتماع الأدب (حمد السرغيني / المغرب)

١ ـ اتخذ هذا التحليل مسعى اجتماعياً، ومن ثم فقد كان مقاربة تنظير وحقل تطبيق.. وبما أن النتائج التي توصلت إليها من خلاله لم تكن في حجم ماتوقعته منها، كما أنها لم تتدن الى حد الاحباط، فانها أيضاً ساعدت على اذكاء لهيب هذا الهاجس ولعل أقصى ماكنت اطمح اليه من ورائه، الوصول الى صياغة رؤية تبلور المفهوم الغولدماني عن «الوعي بالممكن»، عن طريق مساءلة الشكل للاهتداء الى أسباب ذلك الانبهار الابتداعي الذي عرفه الشعر العربي الحديث والمعاصر على امتداد اربعين سنة ـ ١٩٣٠ ـ ١٩٧٠، وهو الانتقال من الوعي بفردانية الذات الى جمعيّها.

٤ ـ ومن المؤكد ان مشاكل علم اجتماع الأدب في العالم العربي ناشئة عن طريقة نقله اليه، اما عن طريق الترجمة وإما عن طريق التأليف. فعلى صعيد الترجمة يلاحظ ان جميع ماترجم الى العربية عن علم اجتماع الادب لم يكن غير مفردات لاتستقطب فروعه ولعل ذلك راجع الى امرين اثنين: اعتقادهم ان منهج غولدمان شامل لهذا العلم، وجريانهم على نسق بعض مؤرخي النقد الفرنسي المعاصر ممن اعتبروا هذا العالم عبارة عن اتجاه من اتجاهات النقد الادبي المعاصر في فرنسا.

ولذلك ودفعا لهذا الاضطراب، لابد من اطلاق تسمية واحدة عليه هي: علم اجتماع الادب (من هنا يكون الانطلاق ويكون التوقف) سواء أكان اختباريا أم غير اختباري. كما لابد أيضاً من فهمه على انه ازدواجي الطبيعة مادام جامعا بين الادبي والاجتماعي، بين الجمالي والوثيقي. كما لابد مرة ثالثة من اعتبار الازدواجية في هدفه تبعاً لازدواجية طبيعته، كما لابد مرة رابعة من اعتبار الازدواجية في ولائه، مادام منتمياً بالتساوي الى كل من علمي الادب والاجتماع، نظراً لازدواجية هدفه وطبيعته.

هيرمونتيك النثر الادبي (سعد علوش / المغرب)

١ ـ يقوم هذا العرض على أساس تحديد مصطلح «الهيرمينوتيك» وعلاقته. بمطمح «التفسير»، الشيء الذي يفترض تمييزا ـ كما فعل تودوروف ـ داخله بين الموقف «البلاغي» وموقف «الشرح» باعتبار الاول «نظرية للانتاج» والثاني «نظرية فهم استقبال هذا الانتاج» وكلها رهينة بادراك اشتغال النص داخليا وبصريا ـ فيزيائيا وقضائيا وفهم ذلك عن طريق «استراتيجية الانجاز السيميائي الذي يسمح بالعبور من الكتابة الى الدلالة»..

٢ ـ ولما كانت «الهيرمنيوتيك» تبحث في كيفية تكوين النص بكل وظائفه وحالاته، فانها تعد استثمارا انطلوجيا واكتشافا للذات الصارخة وتثبتا لعلاقة الفردي بالجماعي من خلال ابعاد التمظهر الكاليغرافي» «الهرمينوتيك كلمات واشياء، يتساءل فيها عن الاشياء في ذواتها، والاشياء بالنسبة لنا، بحيث لايوجد سبب

رسالة تونس

العربي الزوابي

ملتقيات

● انتظم مؤخراً بعاصمة سوسة ملتقى يحي بن عمر في دورته الرابعة حول الاعلامية والتوثيق نظمته وزارة الشؤون الثقافية بمشاركة اساتذة مختصين في الاعلامية والتوثيق.
وتناول الملتقى محورين أساسيين الأول حول التعريف بالاعلامية والثاني حول تطبيق وتقييم للاعلامية في التوثيق.
●عقد بتونس مؤخراً الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات بمشاركة عدد من المختصين والباحثين من البلدان العربية والأجنبية، وتناولت هذه الدورة للملتقى جوانب مختلفة وفروعاً في علم اللسانيات

في الذكرى الأولى لوفاة معين بسيسو.

بمناسبة احياء الذكرى الأولى لوفاة الشاعر الفلسطيني الراحل معين بسيسو انتظم بدار الثقافة ابن خلدون حفل أدبي نظمه اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين وبالتعاون مع اتحاد كتاب آسيا وافريقيا وقد اشرف على هذا الحفل القائد الفلسطيني ياسر عرفات رئيس منظمة التحرير الفلسطينية وبمشاركة عدد من الشعراء الفلسطينيين.

مؤتمرات:

المؤتمر التاسع للمجمع العربي للموسيقى

التأم في تونس مؤخراً المؤتمر التاسع للمجمع العربي للموسيقى بمركز الفن الحي بالبلفيدير بالعاصمة الذي انعقد تحت اشراف وزير الشؤون الثقافية وبتنظيم من المعهد العالي للموسيقى» بمشاركة خبراء في الموسيقى من مختلف انحاء الوطن العربي.

وقد تركزت محاور هذه الدورة التاسعة للمؤتمر حول:
- الأغنية العربية.
- المنبر الموسيقى للطفل العربي.
- مفهوم التعليم في الموسيقى العربية.

ماهو المجمع العربي للموسيقى.

هو هيئة علمية مختصة تنشط في نطاق الأمانة العامة لجامعة الدول العربية التي تضم الأقطار العربية وتوحد جهودها من أجل وعي موسيقي صحيح وثقافة عربية ذات توجه حضاري يحفظ للأمة تراثها ويصونه من الضياع والتشويه ويسهم في رفد الموسيقى العربية بعناصر البقاء والتطور، ويعمل على تطوير التعليم الموسيقي وتعميمه ونشر الثقافة الموسيقية والعناية بالانتاج الموسيقي والغناء العربي وترقيته.

إن فكرة تأسيس مجمع عربي للموسيقى تعود الى سنة ١٩٣٢ وذلك خلال انعقاد المؤتمر الأول للموسيقى في القاهرة. فقد كان من توصيات المؤتمر انشاء مجمع علمي للموسيقى العربية يتولى شؤونها ويقوم باتمام الدراسات والبحوث التي بدأها هذا المؤتمر غير أن المشروع طوي لسنوات ولم تكن مهملة حتى يوم انعقد فيه المؤتمر الثاني للموسيقى العربية ببغداد سنة ١٩٦٤ وفيه طرحت الفكرة من جديد.

ومن هنا بدأ مسار جديد وأخذ الخط البياني في الصعود فعقدت ثمة اجتماعات وانتهت الى ان تصار فيها الفكرة وجوداً حيا وأصبح المجمع وفقها مؤسسة معترفا بها يضم مكتبا تنفيذيا يشتمل على رئيس ومساعدين واعضاء ورؤساء للجانه المتعددة.

أما التاريخ الأخر لتأسيس المجمع فهو يحمل واقعا عمليا. . وفي بحثه المقدم الى المؤتمر الدولي للموسيقى العربية المنعقد ببغداد بعنوان:
«التخطيط الموسيقى للبلاد العربية» اقترح الأستاذ زكريا يوسف انشاء مجمع عربي للموسيقى وأقترح له نظاما خاصا.

وعلى اثر ذلك قدمت الوفود المشاركة في المؤتمر وهي تونس - الجزائر، السودان - العراق - سوريا - ليبيا - مصر - والمغرب الى هيئة

المؤتمر مذكرة ترجو فيها من جامعة الدول العربية تبني انشاء مجمع عربي للموسيقى.

ولقد وافقت الامانة العامة للجامعة العربية على تبني هذا الاقتراح وتم ادراجه في جدول أعمال مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بفاس في المغرب (نيسان ـ افريل ١٩٦٩) الذي بحث مشروع انشاء المجمع المقدم من الامانة العامة واوصى جامعة الدول العربية بالموافقة على الخطوات المقترحة لاقامة هذا المجمع.

وبعد اجراءات اصولية وقانونية اخرى وافق مجلس الجامعة في دور انعقاده الثالث والخمسين سنة ١٩٧٠ على عقد المؤتمر الأول لمجمع الموسيقى العربية بطرابلس وتم ذلك فعلا في يناير كانون ثاني ١٩٧١ هذه خلاصة لمحة وفكرة عن تأسيس المجمع العربي للموسيقى أردنا ان نسلط الاضواء على هذا المجمع وذلك بمناسبة انعقاد المؤتمر التاسع للمجمع العربي للموسيقى بتونس.

أسبوع أبي القاسم الشابي.

نظم بدار الثقافة ابن رشيق أسبوع لأبي القاسم الشابي نظمه نادي اليونسكو والألكسو بتونس واشتمل هذا الاسبوع على معرض صور وكتب ووثائق عن الشابي وعروض بالفيديو للمحاضرات التي القيت في خمسينية الشابي بتوزر بمناسبة ذكرى وفاته.

وكذلك ندوة فكرية حول الشابي بمشاركة الدكتور عيسى الناعوري ورياض المرزوقي وأبويعرب المرزوقي وحمادي صمود وعبد الحميد الشابي شفيق الشاعر.

أمسية شعرية:

نظم المركز الثقافي العراقي في تونس أمسية شعرية للشاعر التونسي الأزهر النفطي واشتملت الأمسية على قراءات شعرية قرأ فيها الشاعر مجموعة من قصائده الشعرية التي يطغى عليها الطابع القومي والوطني.

لمحة عن الشاعر:

ـ الازهر النفطي من مواليد قرية حامة الجريد بالجنوب التونسي.

ـ زاول تعليمه الابتدائي والثانوي والعالي بتونس العاصمة.

ـ تحصل سنة ١٩٧٣ على شهادة كفاءة في تكوين وتأهيل المعوقين من المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم اليونسكو.

ـ بدأ باكورته الشعرية منذ سنة ١٩٦٥.

ـ نشر أول قصيدة له (دمعة على حشاد) بجريدة الصباح في ايار ١٩٦٧.

ـ ينتسب الى اتحاد الكتاب التونسيين.

ـ له ثلاث مجموعات شعرية تنتظر النور وهي «الجراح الثائرة، من البندقية تشرق الشمس واشواق هزار.»

ـ نشر العديد من قصائده في جريدة الصباح وجريدة البيان وجريدة بلادي وجريدة الأيام وجريدة الصدى، كما نشر بعض المقالات الادبية والاجتماعية في جريدة البيان وجريدة الأخبار.

ـ من اشهر المسرحيات التي كتبها مسرحية «اللي يحسب وحدو» وهي اجتماعية نقدية.

ـ متأثر الى ابعد الحدود بأبي القاسم الشابي وبشارة الخوري والبياتي.

ـ يكتب القصيدة العمودية والقصيدة النثرية، يرى في الشعر اللحن المعبر عن خلجات النفس وأحاسيسها، كما يعتبره أمله ورفيقه في غربته ودليله الى النور والحياة.

مهرجان

شارك عدد من الشعراء التونسيين ضمن شعراء من المغرب العربي في اطار المهرجان الشعري الذي نظمه مركز «جورج بومبيدو الثقافي» ومن بين الشعراء التونسيين نذكر: المنصف الوهايبي ومحمد الغزي ومحمد العوني وعبدالله مالك القاسمي والطاهر البكري ومن بين الشعراء من المغرب عبداللطيف اللعبي والطاهر بن جلون.

سينما:

شاركت السينما التونسية عدة دول افريقية في المهرجان التاسع للسينما الافريقية الذي نظم مؤخراً في واغادوغو في عاصمة بوركينا فاسو حيث اشتركت بثلاثة اشرطة وهي:

ظل الارض للمخرج الطيب الوحشي والهائمون للمخرج الناصر

معقول للشك في تجربتنا مع الأشياء مادامت الأشياء فردية لان اي تساؤل عن الكلمات والاشياء هو تساؤل عن الفضاء والزمن . »

. . وبهذا تقود «هيرمنيوتيك» النثر الادبي ، الى الاندماج في نظرية معرفية شاملة » تصب في «المعرفة العلمية» وتقود الى اثارة انتقال الفكر الى حالة تبعده عن الجذور الاولى؛ومدى تحاوره لما استجد هو الذي يجعل النص الذي يصل الينا يصبح مباشرة موضوع تأويل اي انه يطرح أسئلة على المؤول . »

الابداع الأدبي كمصدر لدراسة التحولات الاجتماعية في لبنان
(مسعود ظاهر/ لبنان)

يحاول هذا البحث الاجابة على مقولة في العلاقة الجدلية بين الابداع الادبي والتحولات الاجتماعية وهي «هل يشكل الابداع الادبي مصادر ووثائق تاريخية لدراسة التطور الاجتماعي؟»

في معرض الاجابة على السؤال المطروح تبرز نقاط الالتقاء او الاختلاف بين الاديب المبدع والمؤرخ الاجتماعي فلكل منهما حقل معين وأدوات معرفية يستخدمها في اطار منهج متكامل من الدراسات الانسانية.

ومن شروط الابداع الادبي ان يكون في صلب التحولات الاجتماعية فدراسة الادب بمعزل عن الصراع الاجتماعي المحرك للتطور تفقده الجانب الاساسي فيه وهو الابداع ويغدو معها تسجيلا للواقع وليس مساهمة في اعادة خلقه خلقاً ثورياً.

هناك نماذج قليلة مستقاة من واقع التطور الاقتصادي والاجتماعي والسياسي للمجتمع اللبناني الذي شهد تحولات جذرية منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى اواسط القرن العشرين. ودلالة تلك النماذج انها تتدرج في سياق النضال الذي خاضه عدد من الكتاب المبدعين اللبنانيين فاعطوا للنهضة الادبية العربية طابعاً مميزا . انه تراث جبران خليل جبران، وبطرس البستاني ، وأمين الريحاني ، ومارون عبود، والياس أبو شبكة وعمر فاخوري وعبدالله العلايلي، وكمال جنبلاط، ورئيف خوري ، ومحمد عيتاني ، وحسين مروة. . . .

لقد شكلت تلك النضالات تيارا هاما من الابداع الادبي كانت له أصداء واسعة داخل لبنان وخارج حدوده، فشكل حركة ابداعية ساهمت بعمق في محاربة معوقات التطور على اختلاف تجلياتها الداخلية والخارجية . . .

مقاربة اولية لنص شعري (محمد مفتاح / المغرب)

يعتمد الاستاذ محمد مفتاح في عرضه على مجموعة من المفاهيم النظرية القائمة في الخطاب الشعري المعاصر لدى الغرب لمقاربة نص (القدس) للشاعر المغربي (احمد المجاطي)، ومن هذه المفاهيم أو «المبادىء الكلية» تجد مقصدية اللغة والتفاعل والتملك والتوليد - التحويل والرهان - الفضاء والانسجام والى جانبها مفاهيم فرعية هي المميزات الخاصة بالخطاب الشعري والخطاب العلمي، ومنها بالنسبة للأول ايقونية الصوت أو الحرف والايقاع وقصدية الكلمة وايقون وحدة العالم والفضاء من حيث شكل الخط وطول البحر والتركيب بالمقارنة مع الشعر العادي. . .

وقبل ان يتخذ قصيدة (القدس) بمثابة برهنة على استجابتها لهذه المفاهيم والمبادىء يشير الأستاذ مفتاح في التمهيد النظري لاشكال مركزي يتعلق بسيرورة التنظير للغة الشعرية واللغة الطبيعية ويعتبره «محاولات للتعقيد» تظهر عجزها اذا ماتعدت الجملة الى النص.

. . . ان قصيدة «القدس» تؤسس هذه القدسية من خلال صور «الحزن» و «الاسر» والمشيب. و «باب الله» وهي مفاهيم تحيل على «الجو الجنائزي» كشبكة دلالية . وبعدها الهزيمة قبل الانتقال الى تيمة» فقد التاريخ والشرف» وتيمة «موقف الحكام» ثم «ماضي اسرائيل» وحاضرها ، وتندغم هذه العناصر من صوت ومعجم ودلالة وتركيب - للابانه عن الشعري والنثري واقامة الحدود البنيوية . .

. . . ويصل الاستاذ مفتاح في نهاية العرض الى تجميع جملة مدارج التحليل والدعوة الى توفر عناصر التماسك في الوصف التشجيري للنص ، وهي .

أ - مراعاة جميع مستويات تمظهر البنية الشعرية من خلال التفكيك العبر - نصي .

ب ـ فرز خصائص الخطاب الشعري وتجنب حرفية التطبيق اللساني.

ج ـ امكانية استغلال مفاهيم أولية لوضع قواعد تأويلية لفك مستغلقات النص الشعري.

. . . وكانت المناقشات

وكانت مستويات المتدخلين اثناء مناقشة العروض متباينة جداً: فمن ابداء البعض إعجابه وافتتانه «بجوهر» عروض معينة الى غوص البعض الآخر في مناقشة الافكار الواردة والمصطلحات المقحمة التي أضفاها بعض الاساتذة على عروضهم وخاصة تلك التي حاولت ان تتناول مفهوم الحداثة عند العرب وعلاقتها بالتراث. اما العروض التي تناولت نصوصاً لشعراء قدامى ومحدثين فغالبا ماكان يطبعها نوع من «الجدية» ربما يعود ذلك الى جهد الباحث الذي صرفه كليا في تأويل وتحليل النص المعني، بعيداً عن التفلسف» و العموميات كما سقط فيه بعض الاساتذة.

ومع ان المساهمة «المغربية» كان لها نصيب الأسد في هذه الندوة، فقد ثمن المناقشون خاصة بحوث الاستاذين. عبد الفتاح كليطو ومحمد مفتاح لما تميزا به من خصوبة الاختيار وتعمق في التداول،

الاختتام الساخن!

في ختام هذه الندوة العربية الهامة، القى الاستاذ احمد اليبوري رئيس اتحاد كتاب المغرب كلمة ختامية باسم الاتحاد شكر فيها جميع الذين ساهموا بأبحاثهم ومناقشاتهم في هذه الندوة العلمية.

في العدد القادم

ملف كلية الآداب
قصائد من فكتور هيجو في ذكراه المئوية
رسائل ثقافية من
الاردن
مصر
تونس
المغرب
الامارات العربية

خير وأيام قرطاج للمخرج فريد بوغدير.

ندوات :

التأمت بتونس مؤخرا ندوة حول «اسهام التونسيين في اثراء المعجم العربي» نظمتها جمعية المعجمية العربية بتونس بمشاركة عدد من الأساتذة والمعجميين التونسيين الذين قدموا من خلال هذه الندوة ابحاثاً حول المواضيع التالية :
- التراث المعجمي في تونس
- التعريب وقضاياه
- قضايا المصطلحات في تونس.
- في تأليف المعاجم.

مجلات :

صدر العدد ١ السنة الاولى ١٩٨٥ من مجلة فضاءات مسرحية وهي مجلة فصلية تعنى بشؤون المسرح يصدرها المسرح الوطني التونسي باشراف وزارة الشؤون الثقافية ويأتي هذا العدد الأول من المجلة المتخصصة في شؤون المسرح اضافة جديدة بالنسبة للمجلات المختصة في هذا المجال.

وقد كتب افتتاحية العدد الاستاذ البشير بن سلامة مقدما لهذا العدد الأول مما جاء فيها :

ستكون فضاءات مسرحية دون شك رصداً لما يجد على الساحة من تطورات وستعمل على التعريف بمن هو مغمور من المبدعين وما هو مدحور من التجارب القيمة تونسيا وعربيا وعالميا. فتكون بذلك منبرا يصدح من خلاله الخلاقون معبرين عن نظرياتهم ومشاغلهم سعيا لارساء قواعد مسرح عربي حضاري انساني النزعة...

وتضمن هذا العدد الأول مجموعة من الدراسات والبحوث منها :
- حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. للكاتب المسرحي المغربي عبدالكريم برشيد.

وفي ركن ابداعات نشرت المجلة حديثا للمخرج المسرحي المنجي بن ابراهيم الذي تحدث عن تجربته من خلال اخراجه لمسرحية أنا الحادثة.

أما ندوة العدد فقد كانت خاصة باشكالية الكتابة للمسرح في تونس وهي الندوة التي اقيمت بمناسبة اسبوع المسرح التونسي والتي قامت المجلة بتغطيتها ونشرت البحوث التي القيت فيها وهي :
- مفهوم المسرح بين النص والعرض في مرحلة الايقاظ الحسي والذهني سمير العيادي.
- امكانية تحويل النص الروائي التونسي الى نص مسرحي ! محمد رجب.
- المسرح بين الكتابة والاخراج اشكالية الأجناس والمدارس المسرحية في تونس محمد مؤمن.
- عن المسرح بين الكتابة والاخراج عمر خلفة.
- محاولة في قراءة بعض التجارب النصية التونسية احمد عامر.
- التاريخ ممسرحا المنصف الوهايبي.
- الرقابة الذاتية على النص المسرحي عمر بن سالم

وفي ركن وجوه في الهواء اجرت المجلة حديثا مع الممثلة المسرحية الفنانة منى نور الدين.

وتضمن هذا العدد أيضاً تغطية لمختلف العروض التي قدمت في اسبوع المسرح التونسي محمد معالي وكذلك عن الأيام الدولية للمسرح بالجزائر: الهداجي السيد وعن مهرجان دمشق للفنون المسرحية ومهرجان المسرح العربي المتنقل بالرباط.

وفي هذا العدد قراءة تحليلية لمسرحية من أين هذه البلية
- اشكالية لغة الكتابة المسرحية خلال الحرب العالمية الثانية عرض محمد معالي : -
- المسرح الوطني... الواقع والافاق بقلم يحيى محمد.
- المسرح في استراتيجية الثقافة العربية اعداد خيرة الشيباني.
- قراءة في كتاب مسرح عز الدين المدني والتراث قام بها محمد معالي.

كما نشرت المجلة في هذا العدد نص مسرحية التربيع والتدوير من تأليف عزالدين المدني.

الطليعة الادبية

الجمهورية العراقية ـ بغداد
شارع الخلفاء ـ دائرة الشؤون الثقافية والنشر ـ مجلة الطليعة الادبية
هاتف 4169381 (بدالة ذات عشرة خطوط)

الاشتراكات

ثلاثة دنانير ـ داخل القطر العراقي
ستة دنانير ـ الوطن العربي
تسعة دنانير او ما يعادلها ـ خارج الوطن العربي
ستة دنانير ـ المؤسسات الرسمية داخل القطر

اسعار مجلة «الطليعة الأدبية» في اقطار الوطن العربي

لبنان	٢ ل . ل	قطر	٥ ريالات
سوريا	٢ ل . س	الامارات العربية المتحدة	٥ دراهم
الأردن	٣٠٠ فلس	المغرب	٤ دراهم
اليمن	٣٠٠ فلس	ليبيا	٤٠ درهمًا
البحرين	٣٥٠ فلسا	مصر	١٥٠ مليم
تونس	٣٠٠ فلس	السودان	١٠٠ مليم
الكويت	٤٠٠ فلس	الجزائر	٥ د . ج
السعودية	٤ ريالات		

جميع المراسلات تعنون باسم

رئيس التحرير

المواد التي ترسل الى المجلة لا ترد لاصحابها

نشرت ام لم تنشر



AL TALI'A AL ADABIYA

Issued by the Ministry of Culture and Information

A Monthly Literary Magazine

for The Youth

AUGUST 1985

■/ المسـهمون في هذا العدد .

د. زهير مغامس	سعد الدين حسين	محسن الخفاجي
د. صلاح القصب	محمد طملة	كمال سبتي
حسين عبد	ابو بكر العيادي	عادل عبدالله
ياسين النصير	عبدالمطلب محمود	أحمد حميد
حمد صالح	هادي ياسين علي	سعيد الغانمي
محمد مردان	زاهر الجيزاني	سعاد أحمد جاسم
ابراهيم جنداري	فاروق يوسف	العربي الزوابي
محمد صابر عبيد	عزاي درع الطائي	المهدي الود غيري
		حسن النجار

تصميم الغلاف : نضال الآغا

دار الحـــرية للطباعة ـ بغداد

السعر ٢٥٠ فلس